B I 8
25

ANLEITUNG

ZUR

KUPFERSTICHKUNDE.

VON

ADAM VON BARTSCH,

DER K. K. ERBLÄNDER UND DES KAIS. LEOPOLD-ORDENS RITTER, HOFRATHE, ERSTEM CUSTOS DER K. K. HOFBIBLIOTHEK, UND MITGLIEDE DER K. K. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE ZU WIEN.

25

ERSTER BAND.

17392
a'
13/18

ANLEITUNG

ZUR

KUPFERSTICHKUNDE

VON

ADAM VON BARTSCH,

DER K. K. ERBLÄNDER UND DES KAIS. LEOPOLDSORDENS RITTER, HOFRATHE, ERSTEM CUSTOS DER K. K. HOFBIBLIOTHEK, UND MITGLIEDE DER K. K. AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE ZU WIEN.

COBURG

Mit 11 Kupfertafeln.

ERSTER BAND.

WIEN,

GEDRUCKT UND IM VERLAGE BEI J. B. WALLISHAUSSER.

1821.

VORREDE.

Die Kupferstichkunde hat verhältnißmäßig eine eben so ausgedehnte Literatur, als jede andere Wissenschaft; wenn man aber erwägt, daß die zahlreichen, dahin gehörigen Schriften entweder bloß das Geschichtliche, oder bloß das Theoretische enthalten, und daß beide Gattungen nur Theilweise, fast niemals im ganzen Zusammenhange behandelt sind; — daß ferner, in vielen dieser Bücher, weil sie von unkritischen und mit dem Grunde der Wissenschaft unbekannten Schriftstellern herrühren, irrige Begriffe und falsche Angaben aller Art enthalten sind; so ist leicht zu erachten, daß das Studium der Kupferstichkunde für Alle, die es betreiben, ein Unternehmen wird, welches mit eben so vielen Schwierigkeiten, als großem Zeitaufwande verbunden ist; und es hat mancher Kunstliebhaber, dem es um gründliche Kenntniß zu thun war, viele Zeit und Mühe schon darum verloren, weil er die Irrthümer

die er aus den zu seiner Leitung, oft auf Gerathewohl, gewählten Hülfsbüchern aufgefaſst hatte, nach späterhin mühsam angestellter Prüfung und Erfahrung, wenn er sie anders selbst zu machen im Stande war, erst wieder zu berichtigen genöthigt worden ist.

Vielleicht bloſs wegen dieser Schwierigkeiten war die Zahl gründlicher Kenner jederzeit sehr klein; es gab, wenn ich mich so ausdrücken darf, nur empirische Kenner, ihre Kunde war ein gröſseres oder kleineres Agregat hier und da aufgefaſster Notizen, aber auf den Grund der Wissenschaft selbst gelangten sehr wenige, und sie erreichten ihn nur nach vielen Jahren und mit ausdauernder Verwendung.

Diesem Übel abzuhelfen, habe ich versucht, die bisher in so vielen Quellbüchern zerstreute, weit ausgedehnte Wissenschaft in ein ordentliches System zu bringen, und darüber ein Lehrgebäude aufzustellen, nach welchem der angehende Kunstbeflissene in aufeinander folgenden Sätzen die Wissenschaft gründlich erlernen, das Studium derselben sich erleichtern, es beschleunigen, und aus eigenen Kräften erweitern kann. Ich halte es für möglich, hierin ohne andere Beihülfe, als jene des zu allen Quellen führenden, und darum schon allein höchst nützlichen von J. R. und H. H. Füssli herausgegebenem Künstlerlexikons zum erwünschten Ziele zu gelangen.

Einkleidung und Form meines Buches bildete ich nach den Bedürfnissen und präsumtiven Vorkentnissen meiner

Leser. Ich habe gar nicht für vollendete Kenner geschrieben, und bescheide mich gern, Ihnen nichts, oder nur sehr wenig Neues sagen zu können.

Alle Quellen, woraus ich schöpfte, habe ich gewissenhaft angezeigt. Was ich aus der Encyclopédie méthodique und, insbesondere in dem zweiten Theile meines Buches, aus SULZERS Theorie zu meinen Absichten mit grofsem Nutzen gebraucht und ausgezogen habe, erkenne ich dankbar an, gebe es auch keineswegs für eigene Erfindung aus. Aber Verarbeitung und Zusammenstellung erkläre ich hiermit durchaus für mein eigenes Werk. Wegen desjenigen, was ich aus meinem Peintre Graveur übersetzt und aufgenommen habe, wird man mich wohl nicht des Plagiats beschuldigen wollen.

Ich finde vor der Hand süfse Beruhigung in dem Gedanken, durch diesen meinen Versuch für das Studium der Kupferstichkunde eine neue Bahn eröffnet zu haben, welche ein geschickterer Schriftsteller als ich, in der Folge noch mehr zu ebnen, und, wenn es Noth thut, zu erweitern, mit einem Worte, der ihr noch mangelnden Vollkommenheit näher zu bringen im Stande seyn dürfte.

Bis dahin würde der reichlichste Lohn meiner Bemühungen seyn, wenn ich jenen Individuen, die sich zu Vorstehern grofser Sammlungen bestimmen, bei dem Betriebe ihres Studiums zu derjenigen Gründlichkeit der Kupferstichkunde, die man ihres Berufes wegen von ihnen zu

fordern berechtigt ist, als treuer und nützlicher Wegweiser dienen, und einem oder dem anderen Kunstliebhaber aufser dem Vergnügen, welches ihm der Besitz einer schönen Kupferstichsammlung gewähren mag, das noch weit erhöhtere Vergnügen des Genusses derselben durch mein Buch, welches diese gehörig zu beschauen und aus ihren mannigfaltigen Gesichtspunkten zu beurtheilen lehrt, zu verschaffen im Stande wäre.

EINLEITUNG.

Die Kupferstichkunde ist die Wissenschaft, die Kupferstiche richtig zu beurtheilen.

Um über einen Kupferstich ein richtiges Urtheil zu fällen, ist nöthig zu wissen:

1. durch welche mechanische Mittel er verfertigt worden ist;
2. welchen Werth er in Absicht anf Kunstinhalt und auf äufsere Eigenschaften hat.

Diesemnach wird die Lehre der Kupferstichkunde in vier Haupttheile abgesondert. Es handelt nämlich

der I. Theil: VON DER KENNTNISS DER STICHGATTUNGEN.

Dahin gehört die Untersuchung:

1. wie vielerlei Stichgattungen es gibt;
2. welche Werkzeuge man dabei anwendet;
3. wie die Platten gedruckt werden;
4. welche Vorzüge und besondere Eigenschaften jede Kupferstichgattung hat;

der II. Theil: VON DER FÄHIGKEIT, DEN WERTH DER KUPFERSTICHE ZU ERKENNEN.

Dazu ist erforderlich die Untersuchung:

1. der wesentlichen oder Haupteigenschaften eines Kupferstiches, nämlich, welche dessen inneren Werth ausmachen, und diese sind:

 A. die Erfindung des auf demselben vorgestellten Gegenstandes im weitläufigsten Sinne; nämlich alles Dasjenige, was das Gemählde oder die Zeichnung, mit einem Worte, das Bild betrifft, nach welchem der Kupferstich verfertigt wurde.

B. die Übertragung der Erfindung auf das Kupfer, nämlich der Grad der Treue und Geschicklichkeit, womit der Kupferstecher den Geist seines Originals in den Kupferstich hineingebracht hat, und die Behandlung des Stiches, das ist: die Ausführung der Striche und Punkte, deren Richtung und Anwendung und dergl. mehr;

C. der Umstand, ob er Original oder Copie ist.

2. Der zufälligen oder Nebeneigenschaften eines Kupferstiches, nämlich derjenigen, welche dessen äufseren Werth bestimmen.

Hier entstehen die Fragen:

A. ob er vom ersten Druck ist, oder ob er von einer aufgestochenen Platte herrührt;

B. ob er eine Addresse führt, und was für eine;

C. ob er gut erhalten ist;

D. welchen Geldwerth er hat, und ob er durch irgend einen bekannten oder unbekannten Umstand selten ist.

Der III. Theil: VON DER FERTIGKEIT, AUS DEN KUPFERSTICHEN SELBST DIE KUPFERSTECHER ANZUGEBEN.

Zu Erlangung derselben wird erfordert zu wissen:

1. wie vielerlei Hauptstichmanieren es gibt, und derselben allgemeine oder Hauptcharaktere;

2. welche die besonderen Charaktere sind, welche die, einem jeden merkwürdigeren Kupferstecher eigenthümliche Manier bezeichnen.

Diesen drei theoretischen Theilen fügt die Lehre der Kupferstichkunde schicklich, selbst nothwendig den historischen bei, und dieser ist:

der IV. Theil: VON DER ERFINDUNG DER VERSCHIEDENEN STICHGATTUNGEN, VON DEN MEISTERN, WELCHE IN JEDER DERSELBEN SICH VORZÜGLICH AUSGEZEICHNET HABEN, UND VON DEN SELTENSTEN BLÄTTERN, DIE JEDER DERSELBEN GELIEFERT HAT.

ERSTER THEIL.

VON DER KENNTNISS DER STICHGATTUNGEN.

1.

Die Kupferstiche werden auf verschiedene Weise verfertigt. Der Unterschied, welcher unter denselben von den zu ihrer Hervorbringung angewandten mechanischen Mitteln herrührt, theilt sie in Klassen ab, welche Stichgattungen (Genres de gravure) genannt werden.

2.

Dieser Stichgattungen gibt es eilf, oder rücksichtlich dreizehn, und zwar:

1. Die eigentliche Kupferstecherkunst mit dem Grabstichel, (la gravure au burin);
2. mit der trockenen oder kalten Nadel, (à la pointe sèche);
3. die Ätzkunst, (la gravure à l'eau-forte);
4. geätzt und mit dem Grabstichel geendigt, (gravé à l'eau-forte et terminé au burin);
5. mit der Goldschmidspunze, (au maillet);
6. die Schabkunst, Schwarzkunst, (la manière noire, bei den Engländern: in mezzo tinto);
7. die le Blon'sche Stichgattung mit bunten Farben, (la manière de le Blon);
8. der französische Kreidenzeichnungsstich, (la manière de crayon);
9. die englische Punktir-Stichgattung, (la manière pointillée);

10. die Bister- oder Tuschgattung, (la manière de bistre);

11. die Farbentusch-Gattung, (à l'aqua-tinta, oder la manière de lavis de différentes couleurs).

Da man insgemein den Kupferstichen auch die Holzschnitte und die Steinstiche beizugesellen pflegt, so gehören, obgleich uneigentlich, noch hieher:

12. die Formenschneidekunst, (la gravure en bois);

13. der Steinstich, Steindruck, (Lythographie).

3.

Bey einer jeden dieser Stichgattungen sind vier Dinge zu betrachten:

1. die Materie, worauf gestochen wird;
2. die Übertragung der Zeichnung auf die Platte;
3. die bei der Bearbeitung der Platte angewandten Instrumente;
4. wie die Abdrücke von der fertigen Platte gemacht werden.

4.

Zur ersten Stichgattung, mit dem Grabstichel, nimmt man Platten von Kupfer. Eine Platte, die im Vierecke 18 bis 20 Zoll mifst, mufs die Dicke einer Linie haben; kleinere Platten können verhältnifsmäfsig auch schwächer, aber nie dünner als eine Drittellinie seyn.

5.

Das Kupfer mufs so viel als möglich fest, ausgefüllt, wohl verbunden, rein, ohne Vermischung mit anderen Mineralien, und weder zu hart noch zu weich seyn.

6.

Die Platte wird von dem Kupferschmiede auf dem Ambos kalt, aber stark gehämmert, weil dadurch das Kupfer dichter und zusammenhängender wird.

7.

Die wohlausgehämmerte Platte wird hierauf geschliffen:

1. mit dem groben graufärbigen Sandsteine (Grès) so lange, bis sich keine der Höhlungen mehr zeigt, welche die Schläge des Hammers verursacht haben;

2. mit dem Bimssteine, welcher die von dem zuerst gebrauchten Sandsteine gemachten Striemen abschleift;

3. mit einem feinen weichen Schleifsteine;

4. mit der Schmiedkohle, welche alle, auch die feinsten Striemchen, hinwegnimmt, und endlich

5. mit dem Polirstahl, welcher der Platte die letzte Glätte und einen Glanz gibt, daſs man sich darin, wie in einem Spiegel, sehen kann.

Während des Schleifens wird stets viel Wasser auf die Platte gegossen; bei dem Polierstahl aber sind von Zeit zu Zeit schon einige Tropfen hinlänglich.

8.

Auf die geschliffene Platte soll nun die Zeichnung aufgetragen werden; weil jene aber äuſserst glatt ist, und man daher weder mit nasser, noch mit trockener Farbe haltbar darauf zeichnen kann, so pflegt man sie mit einem Firnisse zu bedecken, diesen zu färben, und sodann darüber die Zeichnung zu kalkiren.

9.

Es gibt viele Gattungen von Grundfirnissen, aber sie sind im Wesentlichen wenig von einander unterschieden. Der gewöhnlichste hat folgende Bestandtheile:

4 Loth weiſses Jungfernwachs,

2 Loth Asphalt,

1 Loth Kolofonium, oder statt dessen schwarzes Pech,

1 Loth Mastix, oder statt dessen burgundisches Pech.

Wenn diese Materialien wohl gekocht worden, macht man aus der daraus entstandenen Masse Stängelchen oder Kugeln, die, wenn sie ausgekühlt und erhärtet sind, mit Taffet oder feiner Leinwand überzogen werden.

10.

Die gewöhnliche Weise, den Firniſs auf die Platte zu

bringen, ist folgende: man legt die Platte auf eine Gluthpfanne, bis sie erwärmt ist, und fährt sodann mit dem Firnisse so lange darüber, bis dieser von der Hitze aufgelöst, durch den Taffet herausgedrungen, und die Platte damit allenthalben hinlänglich bedeckt ist. Weil er sich aber ungleich anlegt, so übergeht man ihn mit dem Tupfbällchen, einem Stückchen Taffet, das mit Baumwolle ausgefüllt ist, um ihn damit überall fein und gleich zu verbreiten.

11.

Wenn die Platte wieder abgekühlt und der Firniſs darauf erhärtet ist, wird letzterer gefärbt, entweder weiſs oder schwarz. Die weiſse Färbung macht man mit Kremserkreide, die in Gummi-Wasser fein abgerieben, und mittelst eines groſsen Pinsels aufgetragen wird. Die schwarze Färbung aber macht man mit dem Rauche einer aus sechs oder acht gelben Wachskerzen bestehenden Fackel, die man unter der gefirniſsten Platte dergestalt herumführt, daſs der Rauch an die gefirniſste Seite anschlagen und mit dem Firnisse sich verbinden kann.

12.

Die Zeichnung, welche auf die gefirniſste Platte aufgetragen werden soll, besteht bloſs aus Umrissen. Das Blatt Papier, worauf sie sich befindet, wird auf der Rückseite mit Staube von Rothstein beschmiert, und auf die Platte, mittelst Pichwachses, bei den vier Ecken angeklebt, damit sie sich nicht verschiebe. Wenn man hierauf mit einem Drahtstifte über die Zeichnung fährt, so drückt sie sich auf dem gefärbten Firnisse deutlich aus.

13.

Diese Art, die Zeichnung zu kalkiren, ist auf dem weiſsen und schwarzen Grunde gleich anwendbar. Auf den schwarzen Grund aber kann man die Zeichnung auch auf eine andere Art übertragen. Man befeuchtet nämlich das Papier auf der Rückseite, legt die bezeichnete oder Vorderseite auf die gefirniſste Platte, und zieht das Ganze durch die Kupferdruckerpresse. Durch die Befeuchtung des Papieres löst sich der Rothstein oder der englische Bleistift auf, und geht durch den Druck der Presse auf den Firniſs hinüber. Der Rothstein zeigt sich in seiner natürlichen Farbe, die Striche des Bleistiftes aber erscheinen auf

dem geschwärzten Firnisse, als wenn sie mit Silber aufgetragen wären.

14.

Die auf solche Art auf die Platte kalkirte Zeichnung überfährt man sodann mit einer scharfen Radirnadel, wobei man stark genug anhält, um das Kupfer ein wenig aufzuritzen. Wenn hierauf die Platte auf einer Kohlengluth von dem Firnisse gereinigt wird, findet man den ganzen Umriſs der Zeichnung darauf, und man kann endlich anfangen, die Schatten zu bearbeiten.

15.

Das Werkzeug, dessen der Kupferstecher hierzu sich bedient, heiſst der Grabstichel, und besteht aus einem viereckigen Stahlstängelchen, welches auf einer Ecke schneidig und an einem seiner Ende zu einer Spitze schief angeschliffen ist. An dem der Spitze entgegengesetzten Ende ist ein hölzernes Heft angebracht, damit man den Grabstichel bequem halten und führen kann. Der Kupferstecher hat dieser Werkzeuge von verschiedener Gröſse: der dünnste miſst auf einer der zwei angeschliffenen Seiten, die man die Bahn nennt, eine Linie, der dickste selten mehr als 1 1/2 Linie. Die Länge der Grabstichel ist ebenfalls verschieden. Sammt dem Hefte, das 1 1/2 bis 2 Zoll hat, messen die kürzesten 3, die längsten 6 Zoll. Ein jeder Kupferstecher richtet sich seine Eisen nach eigenem Wohlgefallen, und wie er es am bequemsten findet, ein.

Der schiefe Anschliff an der Spitze des Grabstichels wird die Kappe, diese aber, je nachdem ihre Oberfläche mit der Schneide einen spitzigeren oder stumpferen Winkel macht, eine hohe oder niedere Kappe genannt. Die höchste hält in besagtem Winkel 30, die niedrigste 55 Grade. Auch diese Bestimmung des Winkels hängt von der Willkür des Kupferstechers ab. Die Bahn (Schneide) des Grabstichels ist ihrem Winkel nach gleichfalls verschieden: man hat nämlich die gemeinen, niederen Grabstichel mit einer rechtwinkeligen Bahn, und die hohen oder rautenförmigen mit einer mehr oder minder spitzwinkeligen Bahn. Die gewöhnlichsten Grabstichel sind weder ganz rechtwinkelig, noch sehr rautenförmig, sondern, wie die Kupferstecher sie nennen, halb hoch. das ist von einem Winkel von 70 Graden.

16.

Des gemeinen Grabstichels bedient man sich, um die Striche anzulegen, des hohen, um die angelegten Striche nach und nach zu vertiefen. Mit dem hohen Grabstichel gearbeitete Platten geben geistvolle, saftige, schimmernde Abdrücke; jene hingegen, wobei blos das stumpfwinkelige Eisen gebraucht wird, liefern graufärbige, etwas in das Matte fallende Proben, an denen man die erforderliche Wärme vermifst.

17.

Mit dem Grabstichel werden auf die blankgeschliffene Kupferplatte die Striche gegraben, geschnitten, indem der Kupferstecher, den Grabstichel mit dem Hefte haltend, in fast paralleler Richtung, langsam über die Platte hinfährt und Furchen hinein schneidet. Da demnach der Grabstichel auf eine Art gehalten wird, welche von der gewöhnlichen Weise, die Schreib- oder Reifsfeder, den Bleistift oder den Pinsel zu führen, ganz verschieden ist; so erklärt es sich leicht, warum man die Kunst, in Kupfer zu schneiden, nur schwer und langsam erlernen, und nur mit grofser Geschicklichkeit es darin zu einer Fertigkeit bringen kann.

18.

Der Grabstichel mufs während der Arbeit auf einem feinen Steine mit Öhl oft geschliffen werden; sind dessen Spitze und Schneide nicht vollkommen scharf, so ist es unmöglich, einen feinen Strich hervor zu bringen, oder auch sonst nur in das Kupfer einzudringen.

19.

Der Grabstichel hinterläfst bei jedem, in das Kupfer gezogenen Striche eine Rauhigkeit, welche man den Bart oder Grad nennt. Diesen mufs man mit dem Schaber, welcher dreischneidig ist, und in eine Spitze sich verläuft, wegschaben (ébarber), weil sonst bei dem Drucken die Farbe an den Bart sich anhängen, und der Strich rauh und unrein ausfallen würde.

20.

Eben denselben Schaber wendet der Kupferstecher auch an, um mifslungene Striche aus der Platte heraus zu schaben. Die Stelle, welche durch das Schaben etwas rauh geworden ist, wird sodann mit dem Polirstahl geglättet.

21.

Sind aber diese Striche so tief eingegraben, dafs man, um sie auszuschaben, eine Diele in das Kupfer machen mufs; so ist es nothwendig, diese Diele heraus zu treiben. Dazu bedient man sich eines kleinen Hammers, mit dem man, rückwärts der Platte, auf die Stelle, wo die Diele sich befindet, so lange hämmern mufs, bis die ausgehöhlte Stelle heraus getrieben und geebnet ist. Erst alsdann kann man diese Stelle mit dem Polirstahle glätten, oder, wenn es nöthig ist, mit einem feinen Steine abschleifen.

22.

Der Kupferstecher sitzt gewöhnlich mit dem Gesichte gegen das Fenster, welches, wo möglich, nicht gegen Mittag gelegen seyn mufs; denn zu grofses Licht ist seinen Augen eben so nachtheilig, als zu düstere Dunkelheit. Das beste Tageslicht erhält man von Mitternacht her; allein in jeder Lage mufs es gemäfsigt werden, deswegen pflegt man vor dem Fenster einen Blendrahmen mit ausgespanntem dünnen Papier aufzuhängen, wodurch das Tageslicht gebrochen, und der Glanz des Kupfers matter gemacht wird.

23.

Will der Kupferstecher, dafs die Abdrücke seiner Platte in dem Sinne des Originals, welches er sticht, ausfallen, so mufs dieses auf der Platte selbst verkehrt hinein gearbeitet werden. Zu diesem Ende stellt er sein Original einem Spiegel dergestalt gegenüber, dafs er es aus diesem, folglich verkehrt, sehen, und in das Kupfer bringen kann.

24.

Um die Ausführung gekrümmter Striche zu erleichtern, kann man mit der linken Hand die Platte selbst drehen, wobei man zu beobachten hat, dafs die Bewegung der beiden Hände wohl übereinstimme, und dafs die Platte genau einen Theil der Bewegung mache, indem der Grabstichel den anderen macht. Zu diesem Ende legt man die Platte auf einen runden, im Durchschnitte 7 bis 9 Zoll breiten, und 1 Zoll hohen Polster von Leder, der mit Sande gefüllt ist, und Sandpolster oder Stichpolster genannt wird. Auf demselben nimmt die Platte eine Art von Gleichgewicht, und man kann mit der linken Hand sodann bequem die nöthigen Bewegungen mit ihr vornehmen.

25.

Wenn die Platte von dem Kupferstecher fertig geworden ist, kann sie von dem Kupferdrucker gedruckt werden.

26.

Man druckt auf Taffet, Atlas, feiner Leinwand, Pergament und Papier. Die ersteren drei Stoffe wendet man sehr selten, etwas öfter das Pergament, aber am gewöhnlichsten das Papier an.

27.

Das Papier, dessen man sich bedient, um Kupferplatten darauf abzudrucken, ist mannigfaltig. Das tauglichste muſs weder zu hart, noch zu weich, mehr dick als dünn seyn. Auf dem dünnen, ungeleimten Papier, das man zur gemeinen Buchdrucherei anwendet, fallen die Abdrücke matt und schmutzig aus, und werden in kurzer Zeit gelb, weil die flüssigen Theile der Druckerfarbe durchschlagen und sich zwischen den Strichen ausbreiten. Das zu sehr geleimte, harte Schreibpapier zieht die Farbe aus den feinen Strichen der Kupferplatte nur halb oder gar nicht heraus, und die Abdrücke erhalten daher das Ansehen, als ob sie von einer schon stark genutzten Platte wären abgezogen worden.

28.

Bevor das Papier zum Drucken verwendet wird, muſs es in Blätter von der erforderlichen Gröſse zerschnitten, und sodann gefeuchtet werden. Man nimmt 6 bis 8 Blätter auf einmal, zieht sie durch einen mit reinem Wasser gefüllten Trog, legt sie alle gleich auf einander, und beschweret sie zwischen zwei Bretern mit einem Stein- oder Eisengewichte. In diesem Zustande bleibt das Papier so lange, bis dessen Leimung sich hinlänglich aufgelöst hat, welches, je nachdem das Papier hart oder weich ist, in zwei bis drei Tagen bewirkt wird. Hierauf zieht man es, zu vier oder sechs Blättern jedesmal, zwischen zwei Wolltüchern durch die Presse, damit das überflüssige Wasser heraus dringen, und man das Papier zwar noch feucht und erweicht, aber nicht mehr naſs zum Drucken verwenden kann. Es ist anzumerken, daſs man das gefeuchtete Papier in keinem zu warmen Orte stehen lassen muſs, weil es durch die Wärme zu sehr in Gährung gebracht wird, seine weiſse Farbe verliert, und hier und da grüne Flecken erhält, die

man nicht wieder zu vertreiben im Stande ist. Ein gleiches ereignet sich auch, wenn das Papier zu lange gefeuchtet stehen bleibt, dieserwegen muſs der Kupferdrucker nur so viel davon feuchten, als er in zwei oder höchstens drei Tagen verarbeiten kann.

29.

Die gewöhnliche schwarze Farbe zum Kupferdrucken ist die sogenannte Frankfurter-Schwärze, welche man mit einem Firnisse fein abreibt, der aus reinem, bis auf ein Viertel eingesottenen Leinöhle besteht. Die Druckerfarbe muſs speckig und zähe seyn, damit sie sich aus den Strichen der Platte nicht zu leicht heraus wischen lasse.

30.

Die Farbe wird auf die Platte zuerst mit einem entweder aus Flanell oder aus feinen Leinfetzen verfertigten Ballen (Tampon) aufgetragen, das Überflüssige davon mit einem Leinfetzen weggenommen, endlich mit einem in Salzwasser genetzten Lappen dergestalt gewischt, daſs zwar die Striche wohl gefüllt bleiben, alles Übrige aber von der Platte rein weggenommen wird.

Dieſs ist die gemeine Art, Kupfer zu drucken, welche das Kaltdrucken genannt wird. Sie geht geschwind von der Hand, aber die Abdrücke fallen unrein und matt aus, die Platten selbst werden dabei durch die Reibung des nassen Lappens schneller abgenützt.

31.

Platten von Werthe werden warm gedruckt, welche Art zu drucken in Deutschland auch die französische genannt wird, weil sie dahin aus Frankreich ist gebracht worden.

Der Unterschied besteht darin, daſs die Kupferplatte auf einem eisernen Rost, unter welchem eine mit Gluthasche gefüllte Kohlenpfanne gestellt ist, gelegt und erwärmt wird, damit die aufgetragene Farbe mehr schmelzen, und sich in die feinsten Striche und Punkte hineinsetzen kann, und daſs statt des nassen Lappens das Überflüssige der Farbe zuerst mit einem trockenen, etwas feinen Leinfetzen behutsam hinweggenommen, nacher aber die ganze Platte mit dem stets gleich niederhaltendem Ballen der Hand

abgewischt wird. Von der Geschicklichkeit und dem Fleisse des Druckers im Wischen hängt ein grofser Theil der Schönheit eines Abdruckes ab. Wischt er ungleich, hier stark, dort schwach, so verliert der Kupferstich seine Haltung; wischt er die Platte durchaus zu scharf, so werden die zarten Stellen fast unsichtbar, und der ganze Stich verliert seine Kraft; läfst er der Platte zu viel Saft, so gibt sie einen rauhen, oder wie man sagt kothigen Abdruck, wo vorzüglich bei engen Schraffirungen die Striche wie zusammengeronnen aussehen.

32.

Wenn die Platte auf die eine oder andere Art mit Farbe gefüllt und hierauf gewischt, das ist, nach dem Handwerksausdruck, eingemacht ist, wird sie mit der Rückseite auf das Laufbret der Presse gelegt, mit einem Blatte des gefeuchteten Papiers, dann mit ein Paar Bogen Löschpapier, und endlich mit einem zwey- oder dreifach übereinander gelegten Wolltuche bedeckt, und so sammt dem Laufbrete zwischen den zwei Walzen der Presse durchgezogen. Hierauf nimmt man das Tuch und Löschpapier wieder weg, löset den Abdruck von der Platte behutsam herunter, und der Kupferstich ist fertig. Da nun das gefeuchtete Papier alle Farbe aus der Platte an sich zieht, so versteht es sich von selbst, dafs dieselbe für jeden folgenden Abdruck insbesondere wieder eingemacht werden mufs.

33.

Kalt gedruckte Kupferstiche werden zur Trocknung, wenn sie kleine Blätter sind, auf dem Boden ausgebreitet, wenn sie grofs sind, auf Schnüren aufgehängt.

Warm gedruckte Kupferstiche hingegen, werden Blatt für Blatt zwischen wohlgeglättete Pappendeckeln gelegt, und diese dann zwischen zwei Bretern so lange mit Steinen beschwert, bis sich die Feuchtigkeit aus dem Papiere in die Pappendeckel gezogen hat. Unterläfst man diese Vorrichtung, so erhalten die Abdrücke bei dem Auftrocknen Bäuche und Aufwürfe, die man ihnen dann nur benehmen kann, wenn man sie, jeden einzeln, auf ein Bret nafs aufspannt, oder, aufs Neue gefeuchtet, auf eine polirte Kupferplatte legen, und durch die Presse ziehen und strecken läfst.

34.

Von einer durchaus mit hohen Grabsticheln gearbeiteten Platte können 1500 vollkommene Abdrücke genommen werden; die folgenden 1500 verlieren nach und nach an Haltung, und das vierte Tausend wird überhaupt grau, eintönig und schwach.

Flach gearbeitete, nämlich mit dem niederen Grabstichel verfertigte Platten geben um 1000 Abdrücke weniger.

35.

Die Art, mit dem Grabstichel in Kupfer zu stechen, war seit ihrer Erfindung immer sehr stark im Gange, und wird es auch wahrscheinlich stets bleiben. Sie ist die künstlichste und die edelste; denn alle anderen Stichgattungen kann man in kürzerer Zeit erlernen; keine ist so geeignet, alle möglichen bildlichen Gegenstände so genau, so bestimmt darzustellen, keine bietet dem sie ausübenden Künstler so viele Gelegenheit dar, hohes Talent, und eine feste, in der Kunst wohl geübte Hand zu zeigen; nur allein bei der Landschaft, wo die Bäume und das Erdreich eine besondere Freiheit, ja selbst eine Art von künstlicher Unordnung und Rauhigkeit erfordern, wird der Grabstichel mit minder glücklichem Erfolge angewandt, weil er, wenn er auch noch so frei und leicht geführt wird, immer Spuren einer Art von Steifheit und eines Glanzes an sich trägt, die der Behandlung des Gegenstandes zuwider sind.

36.

Dafs ein Kupferstich durchaus mit dem Grabstichel verfertigt sey, erkennt man aus den Strichen, welche sich in Spitzen verlaufen, in sich selbst dünn und dick abwechseln, und durchaus rein und scharf sind. Die mit dem Grabstichel gemachten Punkte sind nicht rund, sondern etwas länglich, und haben zwei Spitzen, deren einer etwas feiner, der andere stumpfer ist.

37.

Die zweite Stichgattung hat in ihrer Behandlung einige Ähnlichkeit mit jener des Grabstichels. Wenn die Umrisse nach der §. 14 angezeigten Weise eingekratzt sind,

arbeitet man die Schatten in das Kupfer mit scharf angeschliffenen Nadeln hinein. So oft eine Klasse von Strichen fertig ist, schabt man den Grad, den diese Striche emporheben, rein weg, und macht sodann die zweite, und auf dieselbe Art die dritte Klasse darüber.

38.

Die Zahl der Abdrücke einer mit der trockenen Nadel gearbeiteten Platte, wird, wie bei allen Stichgattungen, durch die Zartheit der Arbeit bestimmt. Überhaupt aber gibt eine solche Platte nicht leicht mehr als 150 gute Abdrücke, und sie darf nie anders, als von einem geschickten Kupferdrucker mit schonender Behandlung, und warm gedruckt werden.

39.

Die Führung der trockenen Nadel fordert viele Geschicklichkeit und eine grofse Übung. Die geraden Striche lassen sich zwar ziemlich leicht ziehen, desto schwerer aber ist es, gekrümmte, geschwungene Striche zu machen, weil man, um sie in dem harten Metalle sichtbar einzukratzen, einige Gewalt anwenden mufs, das starke Niederhalten aber mit Freiheit der Behandlung sich schwer vereinigen läfst. Dieser Umstand ist Ursache, warum man das Kupfer nur seicht aufritzen, folglich keine dunklen, kräftigen Schatten bewirken kann. Man vermag daher mit der trockenen Nadel allein nur ganz kleine Stücke hervorzubringen, oder man mufs, will man gröfsere Blätter machen, die kräftigen Stellen vorher radiren und ätzen. Einige Künstler haben zwar, um sehr dunkle Töne zu bewirken, den von der Nadel erzeugten B a r t auf der Platte stehen gelassen, und auf diese Weise durch die Druckerfarbe, die daran hängen bleibt, die dunkelste Sammetschwärze hervorgebracht; allein die dadurch veranlafste Wirkung ist von kurzer Dauer, da der Bart durch des Kupferdruckers Hand bei dem Wischen der Platte sich bald abwetzt, und die Abdrücke alsdann den Ton nicht mehr haben, welchen der Künstler hatte erzwecken wollen. Zu kleinen Köpfchen und Figuren läfst sich die trockene Nadel gut anwenden; sie drückt in sehr zarten und enge geführten Strichen die Carnation ungemein weich aus. Ein mit trockener Nadel gearbeiteter Kupferstich, wenn er sehr fein ist, hat, aus einer kleinen Entfernung angesehen, wo man die Striche nicht

mehr einzeln unterscheiden kann, das Ansehen einer mit chinesischer Tinte fein gewaschenen Zeichnung.

40.

Die Striche, welche mit der trockenen Nadel geritzt sind, zeigen sich im Abdrucke so rein wie die mit dem Grabstichel geschnittenen; allein sind sie fest gezogen, selten so geschwungen, und meistens sehr zart, selbst mager. Gerade, oder nur wenig gekrümmte Striche sind zwar öfters ziemlich genährt, in diesem Falle aber von solchen, die mit dem Grabstichel geschnitten sind, nicht zu unterscheiden. Die mit der trockenen Nadel gemachten Punkte zeichnen sich vor den Grabstichelpunkten, welche spitzig, und den geätzten, welche meistens länglich und rauh sind, dadurch aus, daſs sie vollkommen rund und zugleich sehr rein sind.

41.

Zur dritten Stichgattung, mit dem Ätzwasser, nimmt man Platten von Kupfer. In älteren Zeiten haben auch einige Künstler Eisen- und Messingblech, auch Zinnplatten angewandt.

42.

Die Platte wird geschliffen, mit Firniſs überzogen, und darauf die Zeichnung kalkirt, auf dieselbe Weise, wie in den vorhergehenden Paragraphen 7 bis 13 ist gemeldet worden.

43.

Hierauf fängt man an zu Radiren. Dazu bedient man sich der Radirnadeln, welche aus gut gestählten, spitzigen Eisendrahtstiften bestehen, in hölzernen, fünf Zoll langen Heften befestigt sind.

44.

Die Radirnadeln sind ungleich, einige spitzig, andere stumpfer angeschliffen, je nachdem man sie zu dickeren oder dünneren Strichen anwenden will. Aber man pflegt nie mehr als höchstens sechserlei Grade von Spitzen zu gebrauchen; gewöhnlich sind drei hinlänglich: eine feine, eine grobe, eine mittlere.

45.

Außer den Radirnadeln bedienen sich einige Künstler auch eines andern Instruments, welches die Franzosen Echoppe nennen, und das der Radirnadel ähnlich, aber statt der Spitze, gleich einem Grabstichel, schief angeschliffen ist. Mit dem eiförmigen Anschliffe derselben kann man nun, je nachdem die Nadel gedreht wird, die Striche fein ziehen, und dick anschwellen, wie man will. Diese von Abraham Bosse erfundene Nadel, der sie mit gutem Erfolge gebrauchte, wird jedoch heut zu Tage fast gar nicht mehr angewandt.

46.

Mittelst der Radirnadeln wird der darzustellende Gegenstand radirt, das ist, auf das Kupfer gezeichnet, wobei man nur so stark niederhält, als nöthig ist, die Platte in den zur Ätzung bestimmten Strichen von dem Firnisse vollkommen zu entledigen.

47.

Wenn die Platte radirt ist, wird sie geätzt. Hierzu wendet man das Ätzwasser an, welches die von dem Künstler gemachte Radirung in das Kupfer eingräbt.

48.

Das Ätzwasser wird auf verschiedene Art zubereitet; am gewöhnlichsten bedient man sich des Scheidewassers, das mit Brunnen-, oder noch besser, mit Regenwasser gemäßsiget wird.

49.

Auch die Art, das Ätzwasser auf die Platte zu bringen, ist mancherlei; die gewöhnlichste besteht darin, daß man um die Platte herum einen nicht gar Zoll hohen Bord, von gelbem Wachse, befestigt, damit das Ätzwasser darin sich halten kann.

50.

Um den Bord an der Platte wohl zu befestigen, ist es nöthig, ihn inwendig mit einer eigends zubereiteten Fettmasse zu verstreichen. Diese Masse heißt man den Deckfirniß, und sie besteht gewöhnlich aus Unschlitt, etwas gelben Wachses und einigen Tropfen Baumöhls, welches sämmtlich wohl gekocht, und mit ein wenig Kienruß ver-

mischt wird. Will man diesen Deckfirniſs gebrauchen, so muſs er auf einem Kohlfeuer aufgelöst, und flüssig mit einem Haarpinsel aufgetragen werden.

51.

Derselbe Deckfirniſs dient auch, die während des Radirens etwa eingelaufenen Fehler vor der Operation des Ätzens zuzudecken. Bei Gegenständen, wo es leichtere oder dunklere Massen gibt, vorzüglich bei Landschaften, wo mehrere Gründe (Plane) vorkommen, leistet er ebenfalls gute Dienste, wenn man ihn gehörig anzuwenden weiſs. Man gieſst nämlich das Ätzwasser von der Platte ab, trocknet diese mit Seiden- oder anderem feinen Löschpapier, und bedeckt sodann die Stellen, welche leichter im Tone ausfallen sollen. Hierauf gieſst man das Ätzwasser wieder auf, damit es auf die übrige, noch offene Arbeit seine weitere Wirkung fortsetzen kann. Auf diese Weise kann man zwei auch drei verschiedene Töne hervorbringen, indem die Stellen, wo das Ätzwasser tiefer oder seichter einfriſst, auch dunkler oder leichter im Abdrucke ausfallen.

52.

Wie lang das Ätzwasser auf der Platte wirken soll, darüber läſst sich Nichts bestimmen. Die Wirkung desselben ist nach Verschiedenheit der Umstände sehr ungleich. Starkes Scheidewasser muſs zuweilen mit eben so viel Brunnen- oder Regenwasser gemäſsigt werden. Bei warmer Witterung, und wenn mit spitzigen Nadeln, die das Kupfer stärker aufritzen, gearbeitet worden ist, wirkt es viel schneller, als bei kaltem, feuchtem Wetter, und wenn man mit stumpfen Nadeln radirt hat. Eine feine, zarte Arbeit erfordert eine Ätzung von kürzerer Dauer; auf gröberen Strichen muſs das Ätzwasser lange fressen. Zuweilen ist die Ätzung in einer halben Stunde abgethan, oft müssen zwölf, auch noch mehrere Stunden, darauf verwendet werden.

53.

Wenn das Ätzwasser hinlänglich gewirkt hat, gieſst man es ab, nimmt den Wachsbord von der Platte hinweg, und reinigt diese auf einem Kohlenfeuer von dem Firnisse und allem Schmutze. Nun erscheinen alle Striche als wenn sie eingegraben worden wären.

54.

Die geätzten Kupferplatten werden eben so gedruckt wie jene, welche mit dem Grabstichel bearbeitet sind.

55.

Es ist schon (§. 52) gesagt worden, daſs zart radirte Arbeiten mit gelinderem Ätzwasser, und kürzere Zeit, folglich seicht, gröbere hingegen mit stärkerem Ätzwasser und längere Zeit, also tief geätzt werden. Dieser Unterschied der Ätzung ist Ursache, daſs einige Platten mehr, andere weniger Abdrücke geben. Indessen kann man überhaupt annehmen, daſs von gehörig geätzten Platten 500 gute, und 500 schwache, folglich 1000 Abdrücke können abgezogen werden.

56.

Diese dritte Stichgattung hat manche Vortheile, welche die erste, mit dem Grabstichel, nicht gewährt. Sie geht geschwind von der Hand; denn in derselben Zeit, die zu einer Platte mit dem Grabstichel erfordert wird, kann man zehn geätzte Platten verfertigen. Da ferner Jedermann, der gut zeichnen kann, die Kunstgriffe der Ätzkunst bald erlernt, so sind die Mahler selbst im Stande ihre Werke in Kupfer zu bringen, welche dann unstreitig mehr von dem ursprünglichen Geiste erlangen, als wenn sie von anderen, zumahl nicht sehr geschickten Künstlern, ängstlich nachgemacht werden. Endlich kommt dazu, daſs gewisse Gegenstände, die der Grabstichel nur selten in dem ihnen zusagenden Karakter hervor zu bringen vermag, besonders Landschaften, Viehstücke, und Alles, wo viel Rauhes, Matteres und Abgebrochenes vorkommt, wo freie oder unbestimmte Umrisse, mit beständig abwechselnden Krümmungen, nöthig sind, mit der Nadel vollkommener bearbeitet werden können.

Dagegen hat die Ätzkunst das Nachtheilige, daſs die damit verfertigten Platten, im Vergleich mit den gestochenen, eine geringere Zahl von Abdrücken liefern; ferner, daſs durch bloſses Ätzen viele Gemählde, in Absicht auf Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargestellt werden; denn auſserdem, daſs ganz zarte Töne der immer Rauhigkeit erzeugenden Ätzung nicht überlassen werden können, ist das Scheidewasser nie ver-

mögend, in den starkbeschatteten Theilen die nöthige Kraft hervorzubringen; endlich, daſs man die verschiedenen Stoffe, nur wenige ausgenommen, nicht so auffallend treu, als wie mit dem Grabstichel, behandeln kann.

57.

Der geätzte Kupferstich läſst sich von dem mit dem Grabstichel geschnittenen leicht unterscheiden. Die geätzten Striche sind durchaus rauh, und haben nie die Reinheit und Bestimmtheit, die dem mit dem Grabstichel gezogenen eigen sind. Die geätzten Striche sind ferner zwar fein oder stark, allein derselbe Strich kann in sich selbst niemals an Feinheit und Dicke abwechseln, das ist aus dem Feinen in das Genährtere anschwellen. Hätten sie aber auch, falls sie mit der Echoppe (§. 45) gezogen wären, die Eigenschaft der Anschwellung, so bleibt ihnen doch die erwähnte unvermeidliche Rauhheit, und sind da, wo sie sich in Spitzen verlaufen sollen, immer stumpf abgeschnitten.

58.

Die vierte Stichgattung, geätzt und mit dem Grabstichel geendigt, ist eigentlich bloſs eine Verbindung der drei ersteren Stichgattungen. Man radirt sein Bild in allen Theilen, jedoch so, daſs die Carnation, besonders in den Mitteltinten, nur mit Punkten, die Schatten aller übrigen Körper mit einfachen Strichen, und nur in wenigen Fällen mit Kreuzschraffirungen, aber immer mit der gröſsten Nettigkeit ausgedrückt werden. Diejenigen Theile, welche eine äuſserst zarte Behandlung erfordern, werden gar nicht radirt. Nach der Ätzung verstärkt und vertieft man die Schatten nach Gutdünken mit dem Grabstichel, oder führt auch wohl gar ganze Strichklassen darüber. Die zarten Stellen aber, wie z. B. Luft, feiner, weiſser Kleidungsstoff, und die lichten Tinten in der Carnation werden mit der trockenen Nadel hinzugesetzt.

59.

Die Zahl der Abdrücke, welche in dieser Stichgattung gearbeitete Platten geben, ist nach Umständen verschieden Jene, welche, wie man sagt, mit der Ätzung stark befördert sind, d. i., wo wenig Grabstichelarbeit ange-

bracht ist, geben nicht viel mehr gute Abdrücke, als die bloſs geätzten (§. 55); solche hingegen, wo die meisten geätzten Striche mit dem Grabstichel vertieft, und viele Kreuzschraffirungen ganz mit demselben hinzugefügt sind, liefern nach Beschaffenheit der mehr oder minder zarten Arbeit, ungefähr 1000 bis 1500 gute Abdrücke, und noch eben so viel andere, die aber natürlich schwächer und unharmonischer ausfallen.

60.

Da man in Verbindung der ersteren Stichgattungen die Gebrechen einer jeden beseitigen, und mit ihren Vorzügen wechselseitig ersetzen kann; so hat die aus dieser Verbindung entstandene vierte Stichgattung vor den drei ersteren in so ferne den Vorzug, daſs sie zu allen Arten bildlicher Vorstellungen mit fast gleich gutem Erfolge angewendet werden kann. Da, wo der Grabstichel nicht taugt, Leichtigkeit und Freiheit hervorzubringen, (§. 35, 56) kann die Ätzung aushelfen; wo die Ätzung nicht hinreicht, die gehörige Tiefe der Striche, oder den Karakter glänzender Stoffe zu bewirken, kann diese Gebrechen der Grabstichel ersetzen; endlich in den sehr zarten Stellen, wo beides, Ätzung und Grabstichelarbeit, nicht anwendbar sind, kann die trockene Nadel zweckmäſsige Dienste leisten.

61.

Wem die Kennzeichen der mit dem Grabstichel (§. 36), mit der Ätzung (§. 56) und mit der trockenen Nadel (§. 40) bewirkten Striche und Punkte, wie diese auf dem Abdrucke sich zeigen, bekannt sind, der wird auch ohne Anstand erkennen, welcher Kupferstich in dieser vierten Stichgattung verfertigt ist. Es haben uns zwar manche Künstler Kupferstiche hinterlassen, welche man ihres Schimmers wegen bei dem ersten Anblicke für bloſse Grabstichelarbeit halten könnte, indem darin die Ätzstriche sehr sparsam angebracht, und mit dem Grabstichel sorgfältig übergangen sind, daſs sie also bloſs geschnitten zu seyn scheinen. Desgleichen gibt es wieder andere Blätter, wo der Grabstichel sparsam, oder auch reichlich, aber so mahlerisch frei mit der Ätzarbeit verbunden ist, daſs man dessen Spuren schwer auffindet, und die ganze Arbeit das Ansehen einer bloſsen Ätzung hat: allein bei näherer Untersuchung wird man doch immer in diesen eine gewisse

Kraft, und in jenen eine Art von Freiheit, folglich eine Wirkung entdecken, über deren Ursachen man in keinem Zweifel gelassen werden kann,

62.

Die fünfte Stichgattung, mit der Goldschmiedpunze, wird auf die bloſse Kupferplatte angewandt, auf die man, vor der Bearbeitung der Schatten, die Umrisse nach der (§. 14) beschriebenen Weise angebracht hat.

63.

Die dabei nöthigen Werkzeuge sind gehärtete Stahlstängelchen, welche drei oder vier Zoll lang, und ungefähr einer Linie dick, und an dem einen Ende rund oder oval zugeschmiedet und platt abgeschnitten sind. Der flache Abschnitt ist entweder mit kleinen dicht aneinander stehenden Spitzen versehen, oder es sind Löcherchen hinein geschlagen. Auch gibt es solche, die nur eine einzige, schärfere oder stumpfere Spitze haben.

Mit diesen Stahlstängelchen, welche insgesammt Punzen heiſsen, und mit einem kleinen Hammer, der sie in Wirkung setzt, werden die Schatten in die Kupferplatte hineingeschlagen.

64.

Die Zahl der Abdrücke, die eine punzirte Platte gibt, hängt von ihrer seichtern oder tiefern Bearbeitung ab; aber gewöhnlich leidet sie kaum so viele Abdrücke, als die seichtest geätzte Platte.

65.

Diese Stichgattung ist nur geeignet, Kreidenzeichnungen nachzuahmen; die Schönheit der darin verfertigten Kupferstiche liegt also in der sanften Verflöſsung von Schatten, welche aus mancherlei dicht aneinander stehenden, bald scharfen, bald matten Pünktchen bestehen, und die Schummerung des Rothsteins oder der schwarzen Kreide, oder des Bleistifts genau ausdrücken müssen. Sie geht aber langsam von der Hand, und lohnt die Zeit und Mühe des Künstlers nur kärglich, weil die Platten sehr wenige Abdrücke leiden.

66.

Die punzirten Kupferstiche, deren man überhaupt nur sehr wenige hat, sind unter sich von sehr verschiedenem Ansehen. Ihre gewöhnlichen Kennzeichen äuſsern sich jedoch immer dadurch, daſs sie aus lauter gröſseren oder kleineren, runden oder länglichten Punkten bestehen, die aber niemals so scharf, als man sie mit der trockenen Nadel macht, sondern jederzeit mit ein wenig Schmutz von der Druckerfarbe, welche sich auf den durch die Punzen heraus getriebenen Grad anhängt, umgeben sind.

67.

Die Behandlung der sechsten Stichgattung, welche die Schabkunst genannt wird, ist von den vorhergehenden sehr unterschieden. Nachdem die Kupferplatte auf die gewöhnliche Art geschliffen und polirt worden, wird sie mittelst des Granirstahls überarbeitet. Der Granirstahl ist ein Instrument, welches die Form eines Stemmeisens, aber statt der Schneide, dicht neben einander stehende Zähne, nach Art eines engen Kammes hat. Die Franzosen nennen dieses Eisen Berceau, die Wiege, ohne Zweifel wegen der Bewegung, die es in Wirkung setzt, und die dem Schaukeln einer Wiege ähnlich ist. Der Anschliff des Granirstahls hat einen Perimeter, welcher aus dem Centrum von sechs Zoll gezogen ist. Eine zu groſse Rundung würde das Kupfer aushöhlen, eine mindere es nicht genug angreifen.

Mit diesem Eisen, welches senkrecht angesetzt wird, übergeht man die Platte in allen Richtungen: nach der Länge, nach der Breite, und nach den Diagonalen. Da aber die Platte in jeder dieser Richtungen ungefähr zwanzigmal muſs übergangen werden, welches bei der ganzen Oberfläche achtzig Gänge ausmacht, so nimmt die Granirung sehr viele Zeit hinweg; um eine Platte von zwei Schuh in der Länge und anderthalb Schuh in der Breite zu graniren, werden öfters drei Wochen erfordert, ist sie gröſser, auch ein Monat und wohl noch längere Zeit. Eine auf diese Art granirte Platte gibt einen durchaus pechschwarzen Abdruck.

68.

Die Granirung ist verschieden: es gibt eine gröbere und eine feinere, je nachdem die Zähne des Granirstahls

fein und dicht, oder stumpf und weit sind. Die gröbere hält mehrere Abdrücke aus, und gibt in den dunklen Schatten eine saftigere Schwärze; aber in den lichten Tönen werden die Punkte des Granirstahls sichtbar, welches bei kleinen Ausführlichkeiten Schwierigkeiten und jederzeit eine widrige Wirkung hervorbringt.

69.

Die Bearbeitung von Schatten und Licht in der Schabkunst ist das vollkommene Gegentheil von jener der vorhergehenden Stichgattungen; denn wie beim Stechen und Radiren zuerst Alles Licht ist, und die Schatten und dunklen Stellen erst im Kupfer erzeugt, das ist, hineingegraben werden; so ist bei der Schabkunst schon Alles tiefer Schatten, und es werden nur die Lichter hervorgebracht. Hierzu bedient man sich der Schabeisen. Diese sind von der Dicke einer gewöhnlichen Messerklinge, beiläufig vier bis fünf Zoll lang, einen halben Zoll breit, und an dem einen Ende zu beiden Seiten schief und sehr scharf angeschliffen, ungefähr wie eine Lanzette. Der Schabkünstler hat mehrere solcher Eisen, die bloſs durch den Winkel ihrer Spitzen unterschieden sind.

70.

Mit diesem Eisen schabt der Künstler da, wo Lichter seyn sollen, das Rauhe der Granirung so lange hinweg, bis er den gesuchten Grad des Tones erreicht hat. Je rauher die Stellen bleiben, desto schwärzer zeigen sie sich im Abdrucke, jemehr sie hingegen geschabt und geglättet werden, desto lichter fallen sie aus.

71.

Eine geschabte Platte, wenn ihre Granirung nicht ganz besonders fein ist, kann hundert, wohl auch hundert fünfzig Abdrücke aushalten; gewöhnlich aber wird sie, wenn die ersten hundert fünfzig Abdrücke davon abgezogen worden sind, hier und da mit dem Granierstahle, und weiter mit den Schabeisen wieder aufgearbeitet, und so von fünfzig zu fünfzig Abdrücken fortgefahren, daſs also öfters von einer Platte drei- bis vierhundert Abdrücke können gewonnen werden.

72.

Der Vorzug dieser Stichgattung besteht in der weichen,

sanften Verflöfsung von Licht und Schatten. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vorkommen, so sieht ein solcher Kupferstich, wie mit dem Pinsel bearbeitet, und auf das Vollendetste verschmolzen aus. Das Nackte und alles Weiche und Sanfte, wie Haar und feines Gewand, wird dadurch vollkommen ausgedrückt. Die einzige Schwierigkeit, welche diese Stichgattung darbietet, besteht in der Behandlung kleiner Ausführlichkeiten, wozu die Schabeisen, zumal auf gröberer Granirung, nicht wohl hinreichen. Zwar haben einige Künstler versucht, die dabei nöthige Bestimmtheit der Formen durch geätzte oder gestochene Umrisse zu bewerkstelligen, allein ihre Versuche haben keinen guten Erfolg gehabt, weil diese hinzugefügten mageren Striche mit dem Schmelze der Schabkunst, zu widerlich kontrastiren, und demnach nicht leicht mit einander gepaaret werden können.

Richard Earlom allein war es, dem es gelang, in mehreren seiner Blätter Schraffirungen von Strichen und Punkten mit gutem Erfolge anzubringen; allein dieselben dienen nicht so viel, die Umrisse, am allerwenigsten in den Lichtmassen, zu bezeichnen, als eigentlich um hie und da mehr Nachdruck und denjenigen Grad von Schwärze zu bewirken, welchen die von diesem Künstler angewandte sehr feine Granirung allein, selbst in ihrer ganzen Rauhigkeit, nicht hat hervorbringen können. Zudem sind diese Schraffirungen nicht mit dem Grabstichel scharf geschnitten, sondern auf eine so leichte und freie Art hineingeätzt, dafs ihre künstliche Rauhigkeit, mit dem sammetartigen Schmelze der Schabkunst, sich sehr wohl verträgt.

73.

Aus dem, was über diese Stichgattung erwähnt wurde, erhellet schon zum Theil, wie ihre Wirkung auf dem Abdrucke sich zeigt. Die untrüglichsten Kennzeichen eines geschabten Kupferstiches finden sich am leichtesten in den etwas gröfseren Lichtmassen, wo man die Spuren des nach den verschiedenen Richtungen geführten Granirstahls (§. 67), sowohl in kleinen Punkten, als in dicht neben einander stehenden Kreuzchen gewahr wird.

74.

Die Behandlung der siebenten Stichgattung, nämlich

der LE BLON'SCHEN mit Farben, ist mit der Schabkunst in der Hauptsache ganz gemein. Der Unterschied besteht nur darin, daſs diese zu Hervorbringung der Abdrücke nur einer Platte bedarf, zu jener aber mehrere Platten erforderlich sind, und daſs jede derselben mit einer besondern Farbe gedruckt wird.

75.

Zu jedem Gemählde, das man in der LE BLON'SCHEN Stichgattung nachahmen will, werden wenigstens drei Platten erfordert, wovon die eine zur rothen, die zweite zur blauen, die dritte zur gelben Farbe bestimmt ist. In einigen Fällen setzt man auch eine vierte Platte hinzu, welche zur schwarzen Farbe gewidmet wird.

76.

Die Vermischung dieser drei primitiven Hauptfarben bringt verschiedene andere hervor; nämlich:

Roth und Gelb machen Orangenfarb;

Roth und Blau machen Purpur und Violet;

Blau und Gelb machen Grün.

Die Mischung der drei primitiven Farben: Gelb, Roth und Blau mit einander, bringen Schwarz, und, nach Maaſsgabe ihrer Anwendung, alle anderen Farben hervor.

77.

Die lichtern oder dunklern Töne der Hauptfarben, oder der aus ihnen hervorgebrachten Mischungen, entstehen aus der tiefern oder seichtern Granirung der Platte; in den Stellen nämlich, wo die Platte die ganze Rauhheit der Granirung, folglich wo die Farbe sich tief hineinsetzen kann, fällt im Abdrucke ein dunkler Ton aus; und umgekehrt, wo durch das Schabeisen die Platte glatter geworden ist, und die Farbe also nur seicht sich anlegen kann, zeigt sich der Ton sanfter und lichter.

78.

Hieraus schon geht hervor, daſs jede der drei Platten von dem Kupferstecher anders bearbeitet werden muſs. Auf die zur blauen Farbe bestimmten Platte z. B. werden ganz rauh gelassen die Stellen, welche vollkommen blau ausfallen sollen; mehr oder minder geschabt jene, wo das

Blaue mit der Farbe einer andern Platte sich vermengen muſs; und rein auspolirt endlich jene, wo das Blau durchaus nicht erscheinen darf. Ein Gleiches wird bei den übrigen Platten beobachtet.

79.

Die Farben, welche man bei dem Drucke braucht, müssen durchscheinend seyn, damit eine unter der andern hervorspiele. Sie können mit Nuſsöhl abgerieben werden, aber noch besser dazu ist das Mohnöhl. Beide Gattungen müssen mit einem Zehntheil Oleum licharg. vermischt werden. Zur blauen Farbe nimmt man Berlinerblau, zur gelben lichten Oker (Stil de grain), und zur rothen Lack, vermischt mit zwei Theilen Karmin. Zur schwarzen Platte, wenn eine dabei angewendet wird, dient die gewöhnliche Kupferdruckerschwärze.

80.

Man druckt zuerst mit der blauen Platte, dann mit der gelben, und endlich mit der rothen. Man macht entweder zuerst alle blauen Abdrücke, und druckt auf diese sodann die gelbe, und weiter die rothe Platte auf; oder man druckt auf jedes Blatt die drei Platten unmittelbar nach einander auf. Letztere Weise ist besser, weil die verschiedenen Farben feucht über einander kommen, und also besser sich verbinden können.

81.

Da die Schabkunst unter allen Stichgattungen die tauglichste ist, den mit dem Pinsel bewirkten Farbenschmelz der Mahlerei nachzuahmen (§. 72), so muſs diese Eigenschaft noch erhöht werden, wenn sie auch die Mannigfaltigkeit der Farben darzustellen, folglich den letzten Zweck, das ist, Mahlereien berühmter Künstler in allen Theilen nachzuahmen vermag. Diese veredelte Eigenschaft macht den Vorzug der Le Blon'schen Stichgattung aus. Die Kupferstecher-, Ätz- und Schabkunst sind tauglich, Gemählde, mit den meisten ihrer Schönheiten, zu liefern; wir bewundern in vielen Arbeiten dieser Stichgattungen die treffliche Wahl des Gegenstandes, die verständige Anordnung, die regelmäſsige, geschmackvolle Zeichnung, die schöne Wirkung des Helldunkels; nur vermissen wir stets den Reiz der verschiedenen Farben, welche nicht selten einen groſsen Theil der Schönheit

eines Gemähldes, aber bei Blumenstücken, Still-Leben und noch einigen andern Gegenständen, oft den wichtigsten Theil derselben ausmachen. Die Le Blon'sche Stichart scheint alle Forderungen zu befriedigen: sie vervielfältigt das Gemählde mit allen seinen Eigenschaften; sie stellt nicht bloſs den Abriſs desselben, sie stellt das Gemählde selbst dar. Es haben schon um das Jahr 1626 Lastmann, und 1680 Peter Schenk, ein Kupferstecher von Amsterdam, und Taylor, ein englischer Ingenieur, unter Friedrich Wilhelm dem Groſsen, Versuche von Kupferstichen mit bunten Farben geliefert; da sie aber mit Strichen geätzt, und die verschiedenen Farben bloſs auf die Platte aufgetragen waren, so konnten sie niemals die Wirkung eines saftigen Gemähldes erlangen. Diese Unvollkommenheit war auch Ursache, daſs man mit den Versuchen dieser Gattung von Kupferabdrücken nicht mehr weiter fortgefahren ist.

82.

Es ist sehr leicht, die Kennzeichen eines in dieser Stichgattung bearbeiteten Kupferstiches auf dem Abdrucke aufzufinden. Die auf den gröſseren Lichtmassen sichtbaren Punkte und Kreuzchen (§. 73), welche bei einem geschabten Kupferstiche bloſs von Einer Farbe, nämlich schwarz sind, zeigen sich hier von zweierlei, öfters dreierlei Farben und mit einander vermengt, weil fast von jeder Platte eine andere Farbe auf das Papier sich abdrückt. In der Carnation z. B. findet man viele gelbe, fast nicht weniger rothe, und, wo sie beschattet ist, auch blaue Strichchen.

83.

Seit einigen Jahren gibt man geschabte Kupferstiche in bunten Farben heraus, welche mit den Le Blon'schen einige Ähnlichkeit haben. Da sie aber auf die nämliche Art, deren Lastmann, Schenk und Taylor sich bedienten, das ist: nur mit einer Platte, welche man vor dem Drucken mit mancherlei Farben ordentlich bemahlt, verfertigt sind, so zeigen sich die (§. 73, 82) erwähnten Punkte und Kreuzchen nur von einerlei Farbe allein, nämlich derjenigen, welche von dem Drucker auf diese oder jene Stelle der Platte aufgetragen wurde. Überhaupt aber haben dergleichen Kupferstiche nicht die saftige Mischung der Farben, besonders in den lichteren Theilen, wo immer viele Spuren des weiſsen Papiers gesehen wer-

den: da hingegen die LE BLON'SCHEN Blätter meistens allerhalben mit Farben bedeckt sind. Überdiefs fallen die Abdrücke einer mit Farben bemahlten einzigen Platte selten so vollkommen aus, dafs man nicht bemüssiget wäre, sie zuletzt hie und da mit dem Pinsel zu retuschiren.

84.

Zur achten Stichgattung, nämlich auf Kreidenzeichnungsart, gebraucht man Platten von Kupfer, welche auf die gewöhnliche Art geschliffen und schwarz grundirt werden.

85.

Die Zeichnung, welche gestochen werden soll, wird mit Rothstein, nicht blofs in den Umrissen, sondern vollständig und genau copirt, und diese Copie sodann auf die gefirnifste Platte dergestalt aufgedruckt, dafs der ganze Rifs, sammt allen Schraffirungen, deutlich gesehen werden kann.

86.

Um diese Schraffirungen in das Kupfer hinein zu arbeiten, wendet der Kupferstecher allerlei Intsrumente an. Diese sind:

1. eine Radirnadel, um damit die zur Ätzung bestimmten Umrisse und Schraffirungen zu punktiren;
2. eine Doppelnadel;
3. eine dreifache Nadel, mit der man drei Punkte zugleich machen kann;

Die Spitzen dieses Werkzeuges sind von verschiedener Dicke und ein wenig abgestumpft. Dasselbe ist auch bei der Doppelnadel der Fall.

4. der Mattoir; eine Gattung von Punze, wovon das eine Ende, das die Gestalt eines Würfels hat, mit kleinen ungleichen, abgestumpften, unordentlich angebrachten Zähnen häufig besetzt ist. Man braucht dieses Instrument die Schraffirungen zu verschummern. Es wird mit einem hölzernen Hefte geführt;
5. ein ähnlicher Mattoir, ohne Heft, wird auf die schon geätzte Platte mit dem Hammer geschlagen;

6. die Roulette; diese besteht aus einem kleinen, mit feinen Stacheln versehenen Cylinder, welcher sich in einer, an einem hölzernen Hefte befestigten Achse herumdreht. Der Durchmesser dieses Cylinders ist immer derselbe, nämlich beiläufig von zwei Linien, aber dessen Dicke, und die darauf befindlichen Spitzen, sind verschieden;

7. ein Grabstichel, womit man zwei Punkte zugleich machen kann. Man bedient sich dieses Werkzeuges, oder wohl auch des gewöhnlichen einfachen Grabstichels, um die Töne mit Punkten, die in einander fliefsen, zu verstärken.

87.

Diese Instrumente, womit der Künstler nach den, während der Arbeit ihm vorkommenden Fällen, abwechselnd die auf den Firnifs kalkirte Zeichnung (§. 85) überarbeitet, heben mit ihren Stacheln den Firnifs weg, und alle Striche, Schraffirungen und Schummerungen erscheinen punktirt, nämlich so, wie der Rothstein auf dem Papier sich auszudrücken pflegt.

88.

Hierauf wird die Platte auf die gewöhnliche Weise mit dem Scheidewasser geätzt, welches, wie bei einer radirten Platte die Striche, hier die Punkte in das Kupfer hineinbeizt.

89.

Nach der Ätzung wird die Platte retuschirt und vollends ausgearbeitet, das ist, die zu offenen Schummerungen werden ausgefüllt, die dunkeln Töne und kräftigen Striche überarbeitet und vertieft, und die sanfte Schummerung, die man dem Ätzwasser nicht überlassen konnte, auf das trockene Kupfer hinzugefügt.

90.

Die in dieser Stichgattung verfertigten Platten geben insgemein fünf bis sechshundert Abdrücke. Bei dem Drucke wendet man zur schwarzen Farbe die gewöhnliche Kupferdruckerschwärze, zur rothen gebrannten Sartinober an. Diese rothe, und bei Pastellzeichnungen angewandten verschiedenen Mineralfarben, werden mit Mohnöhl abgerieben.

91.

Diese Stichgattung ist ganz besonders geeignet freie akademische Kreidenzeichnungen aller Art nachzuahmen. Da man aber mit den dabei angewandten Instrumenten, wären sie auch noch so klein, zarte Ausführlichkeiten nicht mit gutem Erfolge bewirken kann; so dient sie mehr zu Hervorbringung kühner breiter Striche, und einer etwas nachlässigen Schummerung, als zur Darstellung einer sehr fein auspunktirten und geendigten Zeichnung. Es gibt wenig Stichgattungen, die ihrem Zweck so genau, wie diese, zusagen; denn man hat Kupferstiche dieser Gattung, die einer Original-Röthelzeichnung so ähnlich sehen, daſs man sie damit beinahe verwechseln könnte.

92.

Die neunte Stichgattung, die punktirte englische, ist eigentlich nur eine Verfeinerung der vorhergehenden. Die Punkte werden hier mit einer einfachen, und in den breiteren Schattenmassen auch mit einer doppelten Nadel bewirkt. Einige Künstler setzen in den stärksten Schatten Linienschraffirungen, die jedoch nur aus einfachen Strichen bestehen, mit der gewöhnlichen Radirnadel über die Punktirung hinzu. Die auf diese Art gemachte Vorarbeit wird sodann geätzt.

93.

Wo die Ätzung nicht zureicht, den gehörigen Farbenton zu geben, werden die Punkte mit dem Grabstichel, dem einfachen oder auch dem doppelten, hie und da verbunden, vertieft und mit neu hinzugefügten dicht ausgefüllt. Mit ähnlichen Punkten, wozu man in den lichteren Tönen sich auch der Nadel bedient, wird auch die übrige Ätzungsanlage überschummert und ausgefüllt. Die Carnation aber, und Alles, was sehr zarte Behandlung fordert, müssen bei der Ätzung aufgespart, und erst nachher mit der trockenen Nadel und mit dem Grabstichel in das Kupfer hinein gearbeitet werden. Um die Schatten vollkommen fein zu verschummern, wenden mehrere Künstler noch zuletzt sowohl das Rolleisen, als auch den Mattoir an.

94.

Die auf diese Art gestochenen Platten geben insgemein 500 gute und 500 schwächere Abdrücke. Sie werden warm

gedruckt, und es werden dazu eben die Farben, wie bei der achten Stichgattung (§. 90), angewandt.

95.

Diese Stichgattung hat vor der achten in so fern einigen Vorzug, daſs man damit höchst vollendete Kreidenzeichnungen nachahmen kann, weil die Nadel und der Grabstichel, auch im Kleinen, weit bequemer und geschickter, als das Rolleisen, geführt werden. Auch sind die Punkte viel feiner, enger bei einander, und, wenn sie auf das Kupfer trocken gearbeitet sind, reiner als in der französischen Manier; die ganze Arbeit bekömmt das Ansehen einer mit dem Pinsel fein punktirten Miniaturmahlerei. Deſswegen ist man vermuthlich darauf verfallen, von solchen Platten Abdrücke mit bunten Farben (§. 83) zu machen, wodurch man Kupferstiche, die den vollendetsten Miniaturgemählden wenig nachgeben, hervorgebracht hat.

96.

Die in beiden letztern Stichgattungen verfertigten Kupferstiche erkennt man im Abdrucke daraus, daſs sie aus lauter Punkten bestehen. Die englische Stichgattung aber unterscheidet sich, wie schon (§. 93) erwähnt worden, von der französischen dadurch, daſs die Punkte nicht unordentlich, rauh, grell, meistens grob und weitschichtig, oder, in engerer Aufhäufung, zusammen geronnen, sondern klein, rundlich, dicht aneinander, beinahe wie die mit der Punze bewirkten, aber bestimmter als diese, zu sehen sind.

97.

Die zehnte Stichgattung (Bister- oder Aquatinta-Manier) wird ganz mit Ätzung betrieben. Die Umrisse werden auf die (§. 42, 46) beschriebene Art radirt und mit dem Scheidewasser geätzt. Nach dieser Operation wird die Platte vollkommen gereinigt, und neuerdings mit dem gewöhnlichen Radirfirnisse, jedoch dünn überzogen. Wenn der Firniſs erhärtet ist, löst man ihn an den Stellen, wo Schattirung angebracht werden muſs, von der Platte wieder rein ab.

98.

Hierzu bedient man sich einer beizenden Flüssigkeit,

welche aus Terpentingeist und Baumöhl besteht, und mit fein geriebenem Kienruſse vermengt wird. Diese Flüssigkeit, welche auf die Schattenstellen mit einem Pinsel aufgetragen wird, hebt von der Platte den Ätzgrund so ganz auf, daſs man ihn sodann mit feinen Leinläppchen wegputzen kann.

99.

Hierauf bedeckt man die ganze Platte mit fein pulverisirtem weiſsen Pech, das mit einem engen Haarsiebe aufgestreuet wird. Auch kann man statt dessen Gummi Sandaraca, oder Asphalt und feines durchsichtiges Pech in gleichen Theilen, oder auch bloſs schönes Pech nehmen. Damit dieses Pulver aber sich anhängen kann, wird es vorher mit einer Flüssigkeit befeuchtet, welche aus Seife, Zucker und Wasser zusammengesetzt ist.

100.

Das Überflüssige des Pechstaubes wird hierauf abgerüttelt, und die Platte über ein Kohlfeuer so lange gehalten, bis die kleinen Stäubchen, durch die Wärme aufgelöst, sich an das entblöſste Kupfer anheften. Dieses bemerkt man daran, daſs die Stellen, worauf der Ätzgrund geblieben ist, und die wegen des aufgestreuten Staubes weiſs sind, braunlich, wie auch die mit Staub bedeckten Umrisse sichtbar werden. Sobald diese Veränderung sich zeigt, muſs die Platte alsogleich von dem Kohlfeuer weggenommen und abgekühlt werden, weil sonst die Körnchen, statt sich bloſs an das Kupfer anzuhängen, ganz zerflieſsen, sich in eine Art von Firniſs verwandeln, und dem Scheidewasser den Weg versperren würde.

101.

Durch diese Operation ist die Platte zubereitet, das Scheidewasser zu empfangen. Dieses muſs nicht sehr stark seyn, weil es sonst die nur schwach befestigten, unendlich kleinen Körnchen vom Kupfer losreiſsen, und somit die Arbeit verderben würde. Hat man den ersten Schattenton erhalten, so reinigt man die Platte, überzieht sie von Neuem mit Firniſs (§. 97), und arbeitet nunmehr den zweiten Ton hinein. Auf diese Art wird fortgefahren, bis man alle seine Tinten hervorgebracht hat.

102.

Es steht in der Willkür des Künstlers, entweder bei

den stärksten Schatten zuerst anzufangen, und nach und nach die schwächeren hervorzubringen, oder umgekehrt, die schwachen Tinten zuerst zu ätzen, und diese so oft zu übergehen, bis sie den letzten, dunkelsten Grad erhalten haben. Doch gibt man gewöhnlich der ersteren Methode den Vorzug.

103.

Die auf diese Art geätzten Platten geben kaum mehr als 200 gute Abdrücke. Sie müssen warm gedruckt, und mit Schonung behandelt werden.

104.

Diese Stichgattung ist geeignet, getuschte, lavirte Zeichnungen nachzuahmen. Wenn der Staub des Peches recht fein dabei angewandt wird, so erreicht sie ihre Bestimmung so vollkommen, das man Täuschung damit bewirken kann. Indessen erstreckt sich ihre Nutzbarkeit nur auf die Nachahmung keck hingesetzter, abgeschnittener Schatten; verwaschene, gegen die Lichter sanft auslaufende Tinten bringt sie nicht hervor.

105.

Die in dieser Stichgattung geätzten Blätter erkennt man im Abdrucke dadurch, daſs die getuschten Schatten mit äuſserst kleinen und sehr dicht aneinander gestellten lichten Fleckchen besäet sind. Diese erscheinen in den lichten Tönen nur sehr unmerklich, in den dunkleren aber sind sie etwas deutlicher, mannigfaltiger in ihrer Farbe, und wie in einander geronnen zu sehen.

106.

Zur eilften Stichgattung (Aquarella) werden, wie bei der LE BLON'SCHEN, eben so viele Platten erfordert, als man Farben anbringen will. Diese sind gewöhnlich schwarz, blau, gelb und roth, woraus die übrigen Mischungen entstehen.

107.

Die Arbeit auf der Platte geschicht mit Rolleisen, welche in Bezug auf ihre Granirung von jenen, die man zur Kreidenzeichnungsarbeit (§. 86) anwendet, nur darin sich unterscheiden, daſs sie im Allgemeinen feiner sind; aber

sie sind sehr verschieden von Korn. Einige Kupferstecher gebrauchen auch noch ein anderes Werkzeug, welches einer gewöhnlichen dicken Radirnadel gleicht, aber statt der Spitze ein unbewegliches Stachelrädchen hat. Dieses Werkzeug wird mit beiden Händen geführt; die rechte hält es in fast wagrechter Richtung, und der Mittelfinger der linken Hand dreht es um. Sie werden sämmtlich trocken auf das Kupfer angewandt. Ätzung findet hier nur in so ferne statt, als sie dienen kann, die Umrisse der Figuren zu bezeichnen.

108.

Die auf solche Art gearbeiteten Platten geben bis 200 gute Abdrücke.

109.

Diese Stichgattung ist geeignet, fein ausgearbeitete, mit Tusch, Bister und mit bunten Saftfarben lavirte Zeichnungen nachzuahmen. Zu einfärbigen Bildern ist nur eine, zu bunten sind meistens vier, auch fünf Platten erforderlich. Die bei der Arbeit angewandten Rolleisen, womit man nach Belieben sanft oder stark niederhalten kann, gewähren dieser Stichgattung einen Vorzug vor der zehnten, weil man damit nicht bloſs abgesetzte Schattentöne (§. 104), sondern auch verwaschene, gegen die Lichter sanft sich verlaufende Tinten, folglich vollendete Zeichnungen, hervorbringen kann.

110.

Im Abdrucke zeigen sich die lichten Schatten so fein, als ob sie mit Tusch lavirt wären; sie haben mit jener der zehnten Stichgattung viele Ähnlichkeit, nur entdeckt man darin hie und da Spuren kleiner Ritzen, fast von der Art wie man sie in den geschabten, von einer sehr fein granirten Platte herrührenden Kupferstichen antrifft; in den dunkleren Schatten zeigen sich die Punkte der gröber granirten Rolleisen deutlich. Allein das untrüglichste Kennzeichen dieser Art Kupferstiche findet man in den verflöſsten Schatten, die man, mittelst der andern Tuschmethoden, niemals bewirken kann.

VON DER FORMSCHNEIDEKUNST.

111.

Die Formschneidekunst hat in Absicht auf die Werke, die man damit hervorbringt, mit der Kupferstecherkunst viele Ähnlichkeit, aber in der technischen Behandlung ist sie von derselben wesentlich unterschieden.

Zur Kupferstecherkunst, sie mag auf was immer für eine der eilf Gattungen betrieben werden, wendet man Platten von Kupfer oder anderem Metalle an, und die Striche oder Schatten werden in dieselben hineingearbeitet, das ist, ausgehöhlt; zur Formschneidekunst hingegen gebraucht man Platten von Holz, und die Striche, die das Bild ausmachen, werden herausgearbeitet, reliev geschnitten.

112.

Die Holztafel, welcher der Formschneider sich bedient, ist gewöhnlich einen Zoll dick, und wird aus Bux-, Sperling-, Arles- oder Birnbaumholz verfertigt. Das Birnbaumholz ist das gewöhnlichste, das Buxbaumholz für die feinen Arbeiten das tauglichste.

113.

Sie wird zuerst flach gehobelt, sodann mit dem Hobeleisen abgezogen, und zuletzt mit Schachtelheu geglättet.

114.

Die Zeichnung wird auf was immer für eine Art kalkirt, und dann werden nicht bloſs die Umrisse, sondern alle Striche und Punkte derselben mit der Feder rein aufgezeichnet. Damit die Tinte (die chinesische ist die beste dazu) nicht flieſse, wird die Platte vorher mit feinem Sandarak-Staube gerieben.

115.

Diese mit der Feder gezeichneten Striche und Punkte werden bei der Arbeit sorgfaltig geschont; der Formschneider gräbt das Holz, welches neben denselben sich befindet, dergestalt aus, daſs sie erhaben und frei zu stehen kommen. Enthält das Bild eine Vorstellung, in welcher Gegenstände von verschiedenen Entfernungen sind, so

bedient man sich des Kunstgriffes, die entfernten Gründe auf dem Holzstocke selbst, noch ehe man die Zeichnung darauf vollständig aufträgt, etwas zu vertiefen, damit hernach beim Abdrucken die dazu gehörigen Striche nur sehr schwach herauskommen.

116

Die Werkzeuge hierzu sind mancherlei; aber das Hauptinstrument, womit die meiste Arbeit hervorgebracht wird, ist ein Messerchen, welches einem hohen Grabstichel gleicht. Es ist ungefähr vier oder fünf Zoll lang, zwei oder drei Linien breit, aber kaum eine halbe Linie dick. Schneide und Spitze sind, wie bei dem Grabstichel, sehr scharf, aber noch viel höher, das ist, in einen sehr spitzigen Winkel zugeschliffen.

Um das Eisen bequemer halten zu können, wird es, wie jenes des Schabkünstlers, mit kleinen Holzspähnen bedeckt, und dann mit einem Bindfaden umwunden.

Von diesen Messerchen hat der Formschneider mehrere Gattungen, kleinere und gröſsere, scharf- und stumpfwinkelige, je nachdem er sie zu engen oder weiten Strichklassen anwenden muſs.

117.

Nebst dieser gewöhnlichen Art von Holzschnitten, gibt es auch andere, die man Helldunkel (Clair-obscurs) nennt. Man legt diese Benennung insgemein jenen Holzschnitten bei, welche Nachahmungen von Handzeichnungen, auf gefärbtem Papier und mit Weiſs aufgehöht, darstellen.

118.

Allein es gibt zwei Gattungen solcher Holzschnitte, die sowohl in Ansehung der darauf vorkommenden Zeichnungsweise, als der mechanischen Behandlung, die man zu ihrer Bearbeitung anwendet, wesentlich von einander unterschieden sind.

119.

Die Helldunkel der ersteren Gattung bieten Zeichnungen dar, welche mit Strichen oder auch Schraffirungen au gefärbtem Papiere gemacht und mit Weiſs aufgehöht sind. Sie werden mit zwei Platten bewirkt, deren eine den Stich, die andere den Farbegrund des Papiers und die Aufhöhungen darstellt.

120.

Jene der zweiten Gattung stellen entweder mit dem Pinsel gemachte Bisterzeichnungen, oder solche Stücke vor, welche mit drei, vier auch fünf Tinten der nämlichen, zuweilen auch mehrerer Hauptfarben, jedoch immer in Degradationen, und ohne Striche, mit dem Pinsel Massenweise getuscht sind. Man bezeichnet diese zweite Gattung von Helldunkeln mit dem speciellen Namen von Grau in Grau (Camayeux), weil sie Mahlereien nachahmen, die unter diesem Namen bekannt sind. Sie fordern wenigstens drei, öfters auch vier Platten, wovon die erste die Umrisse und die stärksten Schatten, die zweite die minder kräftigen, die dritte die Mitteltinten, die vierte die Grundfarbe des Papiers und die Aufhöhungen geben.

Der Künstler hat Sorgfalt anzuwenden, daſs die verschiedenen Schattenformen genau aufeinander passen, damit jede Farbe an ihren gehörigen Ort komme.

Die zu den Helldunkeln bestimmten Platten werden, jede mit ihrer besonderen Farbe, nacheinander auf ein und dasselbe Blatt Papier abgedruckt.

121.

Holzstöcke werden nicht wie Kupferplatten, mittelst des Laufbretes, zwischen zwei Walzen durchzogen, sondern mit einer Buchdruckerpresse durch einen senkrechten Stoſs abgedruckt. Man kann sie auch, wie Kartenmacher zu thun pflegen, mit zwei Bürsten drucken. Mit der einen wird die Platte geschwärzt, und mit der anderen, welche trocken ist, fährt man über das auf die Form gelegte Blatt sanft herum.

122.

Eine Holzplatte gibt, je nachdem sie feiner oder gröber bearbeitet ist, 8 bis 10,000 Abdrücke. Zur schwarzen Farbe wird die Buchdruckerschwärze angewandt.

123.

Es ist nicht möglich, im Holzschnitte so zarte und mit so mannigfaltig durcheinander laufenden Strichen verwebte Zeichnungen, wie auf dem Kupfer, hervorzubringen, weil solche Striche und Schraffirungen zu erhaben geschnitten sind, und demnach schon während der Arbeit im Holze ausspringen, oder bei dem Drucke sich umlegen würden. Im

Holzschnitte sind die meisten Schraffirungen nur einfach: Kreuzstriche trifft man sehr selten, dreifache Strichklassen niemals an. Dieserwegen also, und weil sich die Druckerfarbe auf alle Striche, die zarten und die starken, in gleicher Dichtheit auflegt, erhalten die Holzschnitte ein unharmonisches und mattes Ansehen. Der Kupferstich kann das Charakteristische fast aller Körper bezeichnen, der Holzschnitt hingegen ist dieses Reizes ganz beraubt. Er ist eigentlich bloſs für Zeichnungen geeignet, in welchen die Hauptsachen nur durch wenige kräftige Striche ausgedrückt sind. Freie, wenig ausgeführte Federzeichnungen können sehr gut in Holz geschnitten werden.

VON DEM STEINDRUCKE (1).

124.

Der Steindruck, sonst wohl auch Lythographie und Poliavtographie genannt, beruht auf der alltägigen, sehr gewöhnlichen Wahrnehmung, daſs die meisten Steinarten sowohl wässerige als fettige Flüssigkeiten einsaugen, und daſs der Stein da, wo er fettig geworden ist, kein Wasser annimmt, und umgekehrt, daſs er da, wo er Wasser eingesogen hat, kein Fett einläſst. Beides kann auf einer und ebenderselben Fläche neben einander statt finden. Nur auf der fettigen Stelle kann man alsdann wieder Fett aufsetzen, auf dem übrigen Raume aber, so lange er gehörig mit Wasser unterhalten wird, durchaus nicht. Kommt man also mit einer fettigen Farbe (wie Kupfer- oder Buchdruckerschwärze) über die Steinplatte, so nimmt solche nur da an, wo der verwandte Stoff den neuen Auftrag annimmt, und alle Linien und Formen, welche die Absicht oder die Willkür mit Fett auf den Stein gezeichnet hat, werden dadurch deutlicher. Daraus ergibt sich, daſs man solche frisch aufgetragene Farbe durch Druck oder Pressung wieder abnehmen, und auf Papier oder andere Körper übertragen kann.

125

Es ist ein Haupterforderniſs, daſs die Steine, welche zum Abdrucke benützt werden sollen, eine sehr feine,

gleichförmige Oberfläche haben, und die Feuchtigkeit leicht einsaugen. Die beste Gattung ist eine Art von Kalkstein oder Marmorschiefer, welcher, in viereckige Platten geschnitten, und auf einer Seite geschliffen, zu getäfelten Fufsboden in Kirchenhallen, in Kloster- oder Pallastgängen, in Hausfluren, auf Stiegenabsätzen u. s. w. gebraucht werden, und unter dem Namen der Kehlheimer-Platten bekannt sind, weil sie aus den Steinbrüchen in der Nähe dieser an der Donau gelegenen Stadt, bisher bezogen wurden.

126.

Ein solcher Stein, welchen man gewöhnlich auf einer Seite bearbeitet, auf der andern aber roh bekommt, mufs auf der bearbeiteten Seite ein Korn erhalten, und für einige Manieren auch polirt werden. Diese Operation erfordert die strengste Aufmerksamkeit, damit der Stein durchaus eine reine, wagerechte Fläche erhalte, und weder Vertiefungen, noch Erhöhungen, zurückbleiben. Es würde sonst der Druck nicht überall gleich, oder zum Theil gar nicht ansprechen.

127.

Zum Schleifen bedient man sich eines reinen Flöfs- oder sogenannten Silbersandes mit Wasser. Man nimmt einen zweiten Stein, mit der guten Seite nach unten gekehrt, und bewegt diesen auf dem Sande hin und her. Auf diese Weise werden zwei Steine auf einmal geschliffen. Wenn der Sand zermalmt, und durch den Abgang vom Stein zu einem zähen Brei geworden ist, so greift er nicht mehr an, und macht den Stein glatt; daher mufs man neuen Sand hinzuthun, oder den alten gar abflöfsen, und den Stein neu bestreuen. Nun schleift man so lange fort, bis der Stein seine vollkommene Ebene erhalten hat.

128.

Ist der Stein zur Kreidenzeichnung bestimmt, so gibt man ihm eine rauhe Oberfläche. Dieses verursacht nachher im Abdrucke die täuschende Wirkung, als ob die Zeichnung wirklich mit schwarzer Kreide wäre gemacht worden, und befördert zugleich das Ansprechen des Zeichenstifts, und die Haltbarkeit der Zeichnung. Es steht in der Willkür des Schleifers, ob er die Oberfläche mehr oder weniger rauh haben will. Zu diesem Zwecke streuet er neuen Sand

auf, und fährt langsam mit dem Reiben so lange fort, bis die, so viel möglich, gleich grofsen Sandkörner sich hinlänglich geründet haben, ohne zu sehr zermalmt worden zu seyn.

129.

Soll der Stein glatt und polirt werden, wie man ihn für die Schrift, für die Zeichnung mit dem Pinsel, oder mit der Feder, für den Grabstichel, für die Holzschnittmanier u. s. w. braucht, so wird mit dem Schleifen so lange fortgefahren, bis der Sand gar nicht mehr eingreift, und zuletzt eine fühlbar glatte Fläche gibt. Alsdann wird der Sand rein abgenommen und der Stein mit Wasser und Bimsstein abgerieben, bis er eine glänzende Politur bekommt.

130.

Auf die nach oben beschriebener Weise zubereiteten Steinplatten wird nun mit der chemischen Tusche und der chemischen Kreide gezeichnet. Es gibt verschiedene Zusammensetzungen dieser chemischen Tusche, die beinahe gleiche Dienste thun, wovon aber auch die beste noch einer Verbesserung bedarf. Sie fordert gewöhnlich nichts als zwei Theile Unschlitt-Seife, oder zwei Loth, fünf Theile reines, weifses Wachs, oder fünf Loth, ein Viertel ausgelassenes Unschlitt, oder ein Viertel-Loth, und einen Theil (mehr oder weniger nach Gutdünken) abgeriebenen, aber trockenen Kienrufs, oder ein Loth. Diese Bestandtheile werden mit besonderen Rücksichten vermischt, gekocht, siedend in Flammen gesetzt, die Flamme wieder ausgelöscht, und dann das Ganze auf eine eiserne, oder steinerne Platte langsam ausgegossen, wo es bis zur Abkühlung liegen bleibt. Nachher wird diese Masse, doch ehe sie ganz erkaltet, in beliebige Formen geschnitten, oder in Kugeln gebildet, je nachdem man sie zum Aufbewahren haben will.

131.

Die chemische Kreide wird fast auf die nämliche Weise, wie die Tusche zubereitet. Unter den verschiedenen Recepten, die Alois Senefelder dazu angibt, hält er diejenige für die tauglichste, welche aus acht Theilen Wachs, vier Theilen Seife und zwei Theilen Kienrufs zusammengesetzt wird. Wenn die Masse gehörig gekocht ist, wird sie langsam auf eine Steinplatte ausgegossen, beiläufig in der Dicke, die man zu den Zeichenstiften für

nöthig erachtet, mit einer zweiten Platte beschwert, und dadurch fester und derber gemacht; sodann aber, ehe sie ganz erkaltet, in Stifte zertheilt, die nach völliger Erkaltung von einander gelöset werden.

132.

Wenn man mit flüssiger Tusche etwas auf den Stein auftragen will, so muſs man dazu eine glattpolirte Steinplatte nehmen. Eine solche Platte ist zu diesem Gebrauche an sich schon tauglich; man kann sie aber vorher noch mit reinem Terpentinöhl überstreichen, welches dem Stein eine zarte Haut gibt, und dem Ausflieſsen der Striche vorbeugt. Dasselbe thut auch ein leichter Auftrag von Seifenwasser.

133.

Nun wird, sowohl Schrift als Zeichnung, auf die Steinplatte kalkirt, nur muſs man sich dabei keines fettgeöhlten Papiers bedienen, weil sich, wie schon gesagt, jede Fettigkeit dem Steine mittheilt, und nachher mit der Zeichnung abdruckt. Senefelder empfiehlt hierzu das Natur-Pauſspapier, das auch Bastpapier und Strohpapier genannt wird. Auch kann man sich eines sehr feinen Post- oder Velin-Papiers bedienen, welches bloſs mit venetianischem Terpentin, oder wohl auch mit Nuſs- oder Mohnöhl, worin man etwas Bleizucker mischt, getränket, sodann zwischen Makulatur getrocknet, und durch einige Tage zur gänzlichen Austrocknung aufgehängt wird.

134.

Wer aus freier Hand auf den Stein zeichnen, und seine Umrisse vorher gern berichtigen möchte, der kann solches, dem Stein oder Druck unbeschadet, mit Reiſsblei thun. Das Reiſsblei ist unschädlich, und die nicht giltigen Striche hindern bei dem Abdrucken nichts.

135.

Die Tusche, welche gewöhnlich in fester Gestalt aufbewahrt wird, muſs mit destillirtem, oder mit Regenwasser zu einer ziemlich dicken Tinte aufgelöset werden. Diese Auflösung geschieht bloſs durch trockene Aufreibung in einer Schale. Es ist rathsam, von dieser Tinte sich nur einen Vorrath für einen Tag, höchstens für zwei Tage

anzureiben, weil sie, veraltet, von ihrer guten Eigenschaft verliert.

136.

Das Auftragen geschieht entweder mit stählernen Federn, oder mit Haarpinseln, nämlich denselben, deren sich die Miniaturmahler bedienen. Der stählernen Federn muſs man mehrere, nämlich von verschiedener Breite haben, damit man nach Erforderniſs in den Strichen abwechseln kann. Diese Stahlfedern werden gewöhnlich aus Sackuhrfedern von ein und einer halben bis zwei Linien Breite, und von der Dicke eines mittleren Schreibpapiers zubereitet, ihrer Länge nach halbrund, einer Rinne gleich, hohlgebogen, und mit einer englischen Schere gespaltet, geschnitten und beliebig zugespitzt.

137.

Ist man mit einer auf diese Art bewirkten Zeichnung oder Schrift fertig, so muſs man sie mehrere Stunden auftrocknen lassen, ehe man die weitere Zubereitung zum Drucke damit vornimmt.

138.

Ehe der Steindrucker zu diesem Geschäfte schreiten kann, muſs er sich mit verschiedenen Materialien versehen, die andern Druckern zum Theil entbehrlich sind. Sie bestehen vorzüglich in sehr gutem Firniſs, der aber ohne Zwiebelzusatz eingesotten werden muſs, in Leinöhl, welches keinen Rübenöhl-Zusatz haben darf, in Terpentinöhl, Scheidewasser, arabischem Gummi, Kienruſs und Schwämmen.

139.

Der beste Firniſs ist der gewöhnliche Kupferdruckerfirniſs, welcher aus gekochtem und sehr eingedicktem Leinöhle besteht. Wird eine Farbe bereitet, so muſs zuerst eine gewisse Quantität Kienruſs mit Leinöhl abgerieben, und zu einer dicken Substanz verarbeitet werden. Hiervon wird nun, so viel als nöthig ist, mit dem Firniſs vermischt, und mit demselben so lange verrieben, bis die Masse durchaus gleich, streng und zähe ist.

140.

Auſser dieser ganz öhligen Substanz für den Farbenauftrag muſs sich der Drucker noch mit einer anderen

Zusammensetzung versehen, die ihm zur Reinigung und Erhaltung der Druckplatten dient. Zu dieser nimmt man ungefähr ein Sechstel Leinöhl, zwei Sechstel Terpentinöhl und drei Sechstel gemeines Wasser, welche, in eine Bouteille zusammengegossen, durch starkes Rütteln vermengt und in Schaum verwandelt werden.

Durch langes Abdrucken, sehr oft auch durch ungeschicktes Auftragen, oder durch eine fehlerhaft zubereitete Farbe, wird die Platte übersättigt und verdorben, wenn man ihr nicht schnell mit der beschriebenen Mischung zu Hülfe kömmt.

141.

Das Scheidewasser, gewöhnlich mit Wasser gemäſsigt, verschafft dem Stein auf seinen hellen Stellen, welche nicht abdrucken sollen, eine gröſsere Empfänglichkeit für das Wasser, und verwahrt ihn demnach gegen Schmutz.

142

Gummi-Wasser muſs immer neben dem Drucker bereit stehen. Zu dem gewöhnlichen Gebrauch sind zwei Loth des besten, reinsten Gummi, wovon alle schwarzen Harztheile, und der oft darunter gemengte Borax sorgfältig abgesondert werden müssen, auf einen Schoppen oder ein halbes Pfund Wasser aufgelöst, hinlänglich.

143.

Nichts braucht aber der Steindrucker in gröſserer Menge als gemeines Wasser. Es dient nicht nur als ganz unentbehrliches Hülfsmittel, sondern auch zu der nicht genug zu empfehlenden Reinlichkeit. Das Wasser wird durch Schwämme auf den Stein gebracht; man muſs deren mehrere haben: der groſse Schwamm, der nur zum leichten Abwaschen und Einnetzen des Steines gebraucht wird, muſs nie zum Abputzen des überflüssigen Farbenstoffes, und noch weniger zum Auftragen des verdünnten Scheidewassers gebraucht werden. Eben dieser groſse Schwamm muſs fleiſsig mit warmen Wasser ausgewaschen werden, weil es unvermeidlich ist, daſs sich nicht auch kleine Theile von der Druckerfarbe demselben anhängen; bleiben diese aber daran, so kommen sie mit dem Wasser leicht wieder auf den Stein, und werden im Drucke fest gepreſst, wodurch Flecken auf der Platte entstehen.

144.

Das Hauptinstrument für den Steindruck ist die Presse. Der senkrecht wirkende Druck, wie bei der Buchdruckerpresse, ist nicht anwendbar: der Walzendruck, wie bei der Kupferdruckerpresse, ist ebenfalls untauglich. Man bedient sich deswegen gewöhnlich einer Presse, die mit einem Reiber versehen ist, und in der Theorie mit der Glättmaschine am meisten überein kömmt. Senefelder gibt uns die Beschreibung von sechs verschiedenen Pressen (S. 236), aber er gesteht selbst (S. 224), daſs es bisher noch keine Druckmaschine gibt, welche für den Steindruck Alles in solcher Vollkommenheit leistete, daſs gar kein Wunsch mehr übrig bliebe.

145.

Bevor der Drucker den Stein in die Presse bringt, hat er noch zwei sehr wichtige Verrichtungen zu besorgen, nämlich die letzte Ätzung des Steines und die Einschwärzung desselben. Bei dem gewöhnlichen Auftrage mit chemischer Tusche wird sehr verdünntes Scheidewasser gebraucht, welches den Stein nicht weiter angreift, als daſs man kaum noch das Aufbrausen bemerkt. Mit diesem Scheidewasser wird der Stein übergossen, so daſs er davon überall gleich naſs wird. Gleich darauf aber wieder mit frischem Wasser abgespühlt. Hat der Stein Wasser genug eingesogen, so überfährt man ihn mit leichtem Gummiwasser, und schwärzt ihn sodann mit der Walze oder dem Stompen gleich ein.

146.

Bei der Kreidenzeichnung verfährt man auf gleiche Weise, nur muſs man die Mischung von Wasser und Scheidewasser eher sorgfältig prüfen, ob sie nicht zu stark ist, weil sie sonst die zarten Striche und Punkte wegätzen könnte.

147.

Nun kommt der Drucker mit der Farbe. Diese trägt er entweder mit einem ledernen Ball oder mit einer Walze, die mit Leder überzogen ist, auf. Ist der Ball mit Farbe versehen, so wird damit in senkrechter Richtung auf den Stein gestoſsen. Mit dieser Verrichtung muſs lange angehalten werden, bis die Zeichnung den ersten Auftrag annimmt, indem die Farbe nur sparsam auf dem Balle seyn darf. Hat die Zeichnung nach und nach allenthalben Farbe

genommen, so kann man den ersten Abdruck auf der Presse machen. Dieser und auch einige folgende sind oft sehr schwach. Alsdann widerholt man die erste Operation, und fährt so lange fort, bis ein guter Abdruck hervorkommt. Es ist besser, hier bedächtlich zu Werke zu gehen, als Alles auf einmal thun zu wollen; denn nichts ist gefährlicher, als die Zeichnung zu überfüllen. Geschieht dieses, so geht sie unter der Presse in die Breite, und verdirbt leicht auf immer. Auch darf man ja nicht vergessen, während des Einschwärzens, den Stein immer recht feucht zu erhalten: eine aufgetrocknete Stelle würde gleich Farbe annehmen, und ist dann schwer zu reinigen.

148.

Die Walze ist ein hölzerner Cylinder von zwölf oder mehr Zoll im Durchmesser, und ungefähr zwei Schuh lang. An den beiden Achsen derselben sind runde hölzerne Zapfen zur Handhabe befestigt. Diese Walze ist sehr dicht und eben mit Flanell vielfach überwunden, und dann mit Leder überzogen. Hat man die Walze mit der Druckerfarbe gehörig bedeckt, so wird sie ganz leicht über die Platte hin- und hergerollt. Die Druckerfarbe setzt sich auf der Zeichnung ab, und schwärzt sie ein.

149.

Jedes dieser Instrumente hat seine Vorzüge, der Ball für die stärkere Kreidenzeichnungen, die Walze für die feineren und für die Schrift.

150.

Nach allen Dem, was bisher gesagt worden ist, versteht es sich von selbst, daſs die Druckerschwärze sich auf der Platte nur da anhängt, wo sie einen verwandten Stoff, nämlich die mit chemischer Tusche oder Kreide gemachte Schrift oder Zeichnung antrifft, und sie thut es auch gern.

151.

Wenn sich eine Überfüllung zeigt, welches dadurch geschieht, daſs bei jedesmaliger Auftragung der Farbe etwas von derselben auf der Platte zurückbleibt, so muſs die Platte gereinigt werden. Hierzu bedient man sich der §. 140 schon beschriebenen Zusammensetzung von Leinöhl, Terpentinöhl und Wasser. Von dieser sehr wohl untereinander gerüttelten Vermischung gieſst man eine kleine

Portion auf die Platte, verbreitet sie mit dem Schwamm über das Ganze, und löst so Alles auf, was auf derselben sichtbar war. Nun kommt man gleich mit reinen Wasserschämmen, und wäscht ab, bis die Platte ganz weiſs erscheint. Das Terpentinöhl nimmt alle fettigen Theile weg, aber das unter der Mischung befindliche Leinöhl gibt den mit Fett bereiteten Stellen, nämlich der Zeichnung und Schrift, neue Nahrung, und das Wasser setzt sich auf dem ohnehin nassen Theile ab.

152.

Unter Allem, was man dem Ungeweihten bei dem Steindrucke zeigen kann, ist vielleicht nichts überraschender, als dieses Verfahren. Er muſs nothwendig glauben, daſs jetzt Alles verloren sey. Keine Spur von der schönen Schrift, oder der schönen Zeichnung mehr! Man kann den Stein in diesem Zustande eine kurze Zeit ruhen lassen, dann überstreicht man ihn mit sehr verdünntem Gummiwasser, und schwärzt ihn wieder ein. Ein zweites Wunder erscheint: denn Alles kommt jetzt wieder zum Vorschein, nur reiner und besser als zuvor.

153.

Aus derselben Erscheinung hat man vielleicht die unendliche Dauer eines auf diese Art überschriebenen, oder überzeichneten Steines ableiten wollen, und wahr ist es, daſs man durch richtige Anwendung dieses Reinigungsmittels den Stein lange brauchbar erhalten kann; nur nimmt auch die Zeichnung auf dem Steine, wie Alles, nach und nach ab, und wird endlich untauglich.

154.

So oft ein Abdruck gemacht worden ist, wird der Stein zuerst wieder mit Wasser abgewaschen, und so oft gereinigt, als man sieht, daſs bei der Schrift oder der Zeichnung die Farbe zu stark ansetzt, welches in der Folge zu Quetschungen Anlaſs gibt, die nicht mehr verbessert werden können. Da aber die Steingattung, ja selbst die Druckerschwärze in einem nicht zu berechnendem chemischen Verhältnisse zu einander stehen, so muſs die Zeit, wann diese Reinigung vorgenommen werden soll, dem geübten, und auf den Zustand des Steines immer wachsamen Drucker überlassen werden. Übrigens versteht es sich, daſs nach jedesmaliger Reinigung des Steines das

Übertünchen des Gummiwassers nicht vergessen werden darf. Setzt sich durch Zufall etwas von der Druckerfarbe am unrechten Orte an, so muſs man es schnell mit dem Schwamme wegnehmen. Findet sich ein Flecken, der sich immer wieder färbt, so überfährt man ihn mit einem kleinen, in sehr verdünntes Scheidewasser getauchten Schwämmchen, und spühlt ihn mit Wasser wieder ab.

155.

Nie ist das Drucken gefährlicher, als in sehr heiſsen Tagen, wo die Luft das Wasser von der Platte gleichsam wegleckt. Man kann alsdann nicht genug netzen, die Arbeit wird aufgehalten und fällt doch selten schön aus. Soll an solchen warmen Tagen nothwendig gedruckt werden, so muſs es in einem feuchten Locale geschehen. In sehr kalten Tagen hingegen darf man nicht eher zum Drucken schreiten, als bis die Platte ein wenig erwärmt, und das Zimmer gut geheizt ist.

156.

Die beste Gattung Papiers für den Steindruck ist starkes, dickes Schweizerpapier, weil es durch das Einnetzen nachgiebig wird, sich gut anschmiegt, und durch seinen Körper die Platte selbst verwahrt. Inzwischen zeigt die Erfahrung, daſs man jedes andere Papier, selbst das dünnste, zu Steindrücken gebrauchen kann; nur vermeide man sorgfältig dasjenige, dessen blendende Weise eine Kalkzubereitung, oder dessen Geruch viel Alaunzusatz verräth: beide Arten verderben den Stein. Der Drucker muſs, wenn er sehr dünnes Papier hat, mit Zwischenlagen sich helfen, damit der Reiber der Presse nicht zu nahe auf die Zeichnung selbst komme. Ganz ungeleimtes dünnes Papier ist deswegen nicht brauchbar, weil es, durch den Auftrag der sehr zähen Schwärze, zu sehr angegriffen, öfters theilweise an dem Stein hängen bleibt.

157.

Nun noch einige Worte von der sogenannten Tonplatte Da bei den mit chemischer Kreide auf Stein gemachten Zeichnungen die feinen, in das Licht sich verlaufenden Tinten während des Ätzens öfters zu schwach werden, oder ganz verschwinden, so hat man ein Mittel gefunden, diese Tinten auf eine andere Art zu ersetzen. Dieses Mittel

besteht darin, daſs auf den fertigen Abdruck, mittelst einer zweiten Steinplatte, worauf die höchsten Lichter ausgespart sind, die Mitteltöne durch irgend eine Farbe (gelbliche, bräunliche oder grünlich graue) wieder hergestellet werden.

Man nimmt einen mittelmäſsig guten Stein (denn hierzu ist die vorzüglichste Gattung eben nicht nöthig), schleift ihn, wie zu einer Kreidenzeichnung, mit einem nicht zu groben Korn, und überstreicht ihn sodann mit einer aus vier Theilen Wachs, einem Theile Seife, und zwei Theilen Zinober zusammengesetzten chemischen Tinte nach seiner ganzen Oberfläche, nicht zu dick, aber doch so stark, daſs er dem Scheidewasser gehörigen Widerstand leisten kann. Diese Tinte wird mit Regenwasser aufgelöst, und flüssig mit einem Pinsel auf die Steinplatte aufgetragen.

Wenn die auf solche Art roth angestrichene Platte vollkommen getrocknet ist, so wird auf geleimtes, aber gehörig gefeuchtetes Papier von dem Stein, auf welchem die Zeichnung sich befindet, zu der die Tonplatte gemacht werden soll, ein kräftiger Abdruck mit einer mehr weicheren, als festeren Farbe, gemacht, und dieser Abdruck sogleich auf den rothgefärbten Stein übergedruckt.

Nun wird der rothe Wachsgrund an den Stellen, wo man in der Zeichnung die Lichter anbringen will, mit Schabeisen hinweggeschabt, die Platte hierauf einigemal mit ziemlich starkem Scheidewasser (beiläufig zwanzig Theile Wasser auf ein Theil Scheidewasser) übergossen, und endlich mit Gummi angestrichen. Sie ist sodann zum Abdrucken fertig.

Bei dem Drucken ist eine Zurichtung nöthig, um den zweiten Abdruck genau auf den ersten zu bringen, damit die Lichter auch an dem rechten Orte, wohin sie gehören, erscheinen mögen.

158.

Nebst der hier beschriebenen eigentlichen Art des chemischen Steindrucks gibt es noch mehrere andere Methoden, nämlich:

1. die Pinselzeichnung;

2. die Holzschnittmanier;
3. eine Art von geschabter Manier;
4. Tuschzeichnung mit mehreren Platten;
5. Gold- und Silberdruck;
6. die Methode, frische Kupferstiche und Buchdruckerschrift auf Stein zu übertragen;
7. der Umdruck, oder die sogenannte Autographie.

Dann in vertiefter Manier:

8. die gestochene oder geschnittene Manier;
9. die radirte Manier mit Ätzung;
10. die Aquatinta-Manier.

Alle diese Manieren sind chemische Versuche, welche ihrem Erfinder, Herrn Alois Senefelder, groſse Ehre machen, wovon aber mehrere, wenigstens bis hieher, noch nicht zu Surrogaten gediehen zu seyn scheinen, Kupferstichen, von ähnlichen Manieren das Gleichgewicht zu halten, oder wohl gar sie zu verdrängen. Die wichtigste derselben ist die Autographie, welche in geheimen Büreaux und dem Wehrstande im Felde von sehr bedeutendem Nutzen seyn kann.

ZWEITER THEIL.

VON DER FÄHIGKEIT, DEN WERTH DER KUPFERSTICHE ZU ERKENNEN.

Die Erfindung, die Behandlung des Stiches, die Originalität oder die Nichtoriginalität, die Shönheit des Abdruckes, die Seltenheit und die physische Erhaltung (Conservation) machen die Eigenschaften eines Kuferstiches aus.

159.

Die ersteren drei Eigenschaften sind in jedem Kupferstiche vorhanden, und von demselben unzertrennlich; daher heifst man sie die wesentlichen oder Haupteigenschaften. Die anderen drei können in einem Kupferstiche einzeln gegenwärtig, oder auch, bei zwei Abdrücken der nämlichen Platte, auf dem einen zugegen, auf dem andern abgängig seyn, und deshalben werden sie zufällige, oder Nebeneigenschaften genannt.

Die Haupteigenschaften bestimmen den inneren, die Nebeneigenschaften den äufseren Werth eines Kupferstiches.

ERSTER ABSCHNITT.

Von den wesentlichen oder Haupteigenschaften eines Kupferstiches, nämlich denjenigen, welche dessen inneren Werth bestimmen.

A. Von der Erfindung des auf dem Kupferstiche vorgestellten Gegenstandes im weitläufigsten Verstande, nämlich von all Demjenigen, was das Gemählde oder die Zeichnung, mit einem Worte, das Bild betrifft, wornach er verfertigt wurde.

160.

Die erste Haupteigenschaft eines Kupferstiches ist die

Erfindung des auf demselben vorgestellten Gegenstandes, nämlich dasjenige, was das Gemählde, oder die Zeichnung, mit einem Worte, das Bild betrifft, nach welchem der Kupferstich ist verfertigt worden.

161.

Die auf Kupferstichen vorgestellten Bilder theilen sich in eben so viele Gattungen ab, als es Gattungen von Mahlereien gibt. Diese sind:

die Historien und die Porträte;

die Landschaften;

die Schlachtenstücke;

die Gesellschaftsstücke;

die ländlichen Scenen, Bauernstücke;

die Seestücke;

die Viehstücke;

die Geflügelstücke;

die Blumen- und Fruchtstücke;

die Küchenstücke;

die Geschirrstücke.

162.

Da aber die zwei ersten Gattungen die wichtigsten sind, und die dabei zu beobachtenden Regeln sich mehr oder minder auch auf alle anderen Gattungen anwenden lassen; so wollen wir hauptsächlich über jene die Untersuchung vornehmen. (Note 2.)

VON DER HISTORIE.

163.

In dem weitläufigsten Sinne bekommt jedes Bild den Namen des historischen, wenn handelnde Personen den Hauptinhalt desselben ausmachen. In so fern werden die

Vorstellungen aus der Mythologie, das allegorische Bild, die Schlachten, die Gesellschaftsstücke, wenn sie gleich aus Porträten bestehen, ingleichen einzelne Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemüthslage vorgestellt wird, wie z. B. eine bufsfertige Magdalena, ein Hieronymus in der Wüste, und dergleichen, zur historischen Classe gerechnet.

164.

Wenn ein Kupferstich in Absicht seiner ersten wesentlichen Eigenschaft im Ganzen schön seyn soll; so müssen darin die Regeln der Zeichnung überhaupt, der Anordnung und der Haltung wohl in Acht genommen seyn; sollen aber alle Theile insbesondere gute Wirkung machen, so müssen die Regeln der Zeichnung eines jeden Theiles insbesondere, des Ausdruckes und der Grazie, wohl beobachtet seyn.

165.

Die Zeichnung überhaupt nennt man die allgemeine Anlage eines Bildes, in so weit es die Vorstellung einer gewissen Geschichte betrifft. Diese erfordert also Treue oder Wahrscheinlichkeit, und eine kluge Wahl der dabei vorgefallenen Umstände. Hierunter begreift man den Inhalt, die Scene, die Personen und die Bezeichnung der Sachen.

166.

Die erste Betrachtung bei der Erfindung eines Bildes fällt auf die Wahl des Inhaltes, worin man Nachdenken und Überlegung antreffen mufs. Des Historienmahlers Kunst besteht darin, mit Geisteserhabenheit die Handlungen der Götter und jener Menschen, die durch ihre Berühmtheit über die gewöhnlichen Menschen erhoben wurden, darzustellen. Dennoch ist fast nichts Seltneres als historische Bilder, die sich durch ihren Inhalt empfehlen. Nichtsbedeutende Handlungen, wenn ihrer nur in der Bibel oder in Ovid's Verwandlungen, oder in der griechischen Mythologie gedacht wird, wurden gar zu oft, auch von guten Künstlern, als ein würdiger Stoff gewählt, wenn gleich kein Mensch zehn Schritte thun würde, die abgebildete Sache in der Natur selbst zu sehen. Der Historienmahler soll nie darum arbeiten, dafs er blofs seine richtige Zeichnung, oder seinen guten Pinsel sehen lasse. Er sollte vergessen, dafs er ein Mahler ist, und seinen

Stoff bloſs als ein verständiger Mann betrachten, um die Wirkung zu bemerken, welche die Sachen nicht auf sein Mahleraug, sondern auf sein Gemüth thun. Er suche die Begebenheit, ehe er sie bearbeitet, von Figur und Farbe zu entblöſsen, und überlasse sich den Empfindungen, die das Unsichtbare der Sachen in seinem Gemüthe erweckt. Dinge, die man täglich sehen kann, wobei man nichts Ungewöhnliches denkt oder empfindet, Handlungen, die das gemeinste Maſs der Kräfte erfordern, müssen gar nicht gemahlt und gestochen werden. Man kann sie ja überall in der Natur sehen.

167.

Bei dem Inhalte eines historischen Bildes ist noch dieses ein wichtiger Punkt, daſs der Stoff verständlich ausgedrückt seyn muſs. Es kommt sehr viel, gar oft das Meiste darauf an, daſs wir das, was uns von der Geschichte und den Personen bekannt ist, herbeirufen, um die Kraft der Vorstellung zu fühlen. Wir müssen bei einem guten Gemählde viel mehr denken, als der Mahler wirklich mahlen kann. Dieses Mehrere entspringt daraus, wenn wir bei Gelegenheit dessen, was wir sehen, uns einer Menge anderer dazu gehöriger Sachen erinnern. Darum ist es überaus wichtig, daſs uns der Inhalt des Bildes ganz verständlich sey; daſs wir sogleich die Personen kennen, und gerade den Punkt, auf welchen es mit der Handlung gekommen ist, bemerken. Beides ist oft sehr schwer. Wir wollen zur Erläuterung dieser Anmerkung den Tod des Ananias von Raphael, wie er in einem der sieben in England sich befindlichen Kartone vorgestellt ist, zum Beispiel nehmen. Wem diese Geschichte be annt ist, der wird sogleich merken, was hier vorgestellt ist. Der groſse Künstler hat es deutlich machen können, daſs hier nicht ein Mensch vorgestellt wird, den etwa eine Ohnmacht befällt, dieses würde wenig rühren; man erkennt aus der Stellung, der Gebehrdung und dem erhabenen, fürchterlichen Gesichte des Apostels sogleich, was Alles zu bedeuten hat. Dazu aber ist nicht immer des Künstlers Genie und Beurtheilung hinlänglich, sondern es gehört groſse Kenntniſs dazu, damit das Übliche, die Kleidung und andere Nebenumstände, den Inhalt des Bildes zu erkennen geben.

168.

Bei der Wahl des Stoffes kommt auch der Augen-

blick zu bemerken, nämlich der Zeitpunkt einer Begebenheit, den der Historienmahler zu seiner Vorstellung gewählt hat. Da in dem Bilde keine Folge von Begebenheiten statt findet, sondern Alles still steht, so kann von einer Geschichte in dem Bilde nur ein einziger, untheilbarer Punkt der Zeit vorgestellt werden, das ist: der Künstler stellt eine gewisse Scene dar, wie sie in einem von ihm gewählten Augenblick vorgegangen ist. Der sonst so grofse Michel Angelo beging daher einen Fehler, indem er auf demselben Bilde die Sünde der ersten Menschen bei dem Baume des Lebens, und ihre Verjagung aus dem Paradiese vorstellte. Man sehe davon das von Ant. Capellan i. J. 1772 gestochene Blatt.

169.

Die Wahl des Augenblicks ist ein wichtiger Theil der Erfindung des historischen Bildes; denn jeder Augenblick einer wichtigen Handlung hat seine besonderen Umstände, und gibt den Personen besondere Empfindungen. Der Mahler, der sich z. B. überhaupt vorgesetzt hat, Christus am Kreuze zu mahlen, kann entweder den Augenblick wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit seinen Verwandten in einer gewissen Gemüthsruhe vom Kreuze herunter spricht, oder da er voll Schmerzen und Seelenangst ist, oder, da er ruft: Es ist vollbracht! u. s. w. Jeder dieser Augenblicke kann dem Bilde einen besonderen Charakter, eine besondere Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenschaften u. s. f. geben.

170.

Nach der Untersuchung des Stoffes eines Bildes ist auf das zu sehen, was die vollkommene Behandlung desselben betrifft. Hier ist das Wichtigste, dafs, wie in dramatischen Gedichten, Personen von bestimmtem Charakter, welche Antheil an der Handlung nehmen, gewählt seyn, und dafs jede gerade in der Fassung oder Leidenschaft, die ihr zukommt, vorgestellt sey. Müssige Personen, durch deren Gegenwart die Scene nicht interessanter wird, thun dem Bilde eben den Schaden, den sie einer lebhaften Scene im Schauspielhause thun. Es ist daher nicht nöthig, dafs in einem Bilde, der historischen Wahrheit halber, unnöthige Personen angebracht seyn. Es soll stets ein genau bestimmter Gesichtspunkt, aus welchem

die vorgestellte Geschichte angesehen wird, vorhanden, und es dürfen nur so viele Personen gewählt seyn, als dazu nöthig sind, wenn gleich bei der Handlung mehrere zugegen waren. So sind z. B. bei der Kreuzigung Christi viele tausend Zuschauer gewesen; in dem Bilde aber, wo wir nun nicht die äufserlichen Umstände dieser Handlung, sondern nur eine gewisse Wirkung, die ein besonderer Umstand auf gewisse Personen gemacht hat, empfinden sollen, können ohne Anstand von der ungeheuern Menge der Zuschauer nur jene, die nöthig sind, vorgestellt seyn.

Ein Mahler ohne Genie rafft so viel körperliche Materie zusammen, als er nur kann, um das Auge vielfach zu beschäftigen; der grofse Mahler sucht die kleinste Anzahl Personen, die nur möglich ist, weil er an einer einzigen Person viel auszudrücken weifs. Der Dichter braucht oft zum Ausdrucke des höchsten Affects die wenigsten Worte; und so kann auch der Mahler eine an Empfindung sehr reiche Scene durch die wenigsten Umstände vorstellen.

Man hat alte Münzen, auf denen römische Kaiser vorgestellt sind, die von dem Rednerstuhle eine Anrede an ihr Heer halten. Das ganze Heer wird oft durch wenige Befehlshaber vorgestellt. Setzen wir, dafs der Künstler historisch vorstellen wollte, wie Cäsar, nachdem er über den Rubicon gegangen, seinem Heere Muth zu machen, eine Anrede an dasselbe gehalten hat. Wenn seine Absicht dabei nicht ist, diese Handlung, des Gepränges wegen, vorzustellen, oder uns diese Scene ganz übersehen zu lassen, sondern nur die zuversichtliche Kühnheit des Feldherrn, und die Wirkung derselben, auf seine Unterbefehlshaber: so vergibt man es ihm gern, dafs er nur wenige Personen in der Nähe des Redners vorstellt, und das ganze Heer etwan in der Entfernung nur andeutet, oder gar durch etwas Hervorstechendes bedeckt. Der Mahler mufs es sich zur Hauptregel machen, nur das Nothwendige in sein Gemählde zu bringen.

171

Zur Bezeichnung der Sachen tragen die Beiwerke (Nebensachen) und das Costume (Übliche) vieles bei.

Die Beiwerke sind Sachen, die in Bildern der Hauptsache, wodurch die abgezielte Vorstellung wirklich erweckt wird, noch beigefügt werden. In einem historischen Bilde

sind die handelnden Personen die Hauptsache; sie allein, ohne irgend etwas Hinzugefügtes, erwecken die Vorstellung der Handlung, die der Zweck des Mahlers war. Was zur Scene gehört, ist Nebensache.

Die Nebenwerke müssen aus den Umständen der Zeit und des Ortes in Beziehung auf die vorgestellte Handlung gewählt seyn.

Die Theorie der Kunst macht es zum Gesetz, nur solche Nebenwerke anzuwenden, welche die tauglichsten sind, den zu behandelnden Gegenstand charakterisiren zu helfen, ihn deutlich zu machen, den Augenblick, welchen man gewählt hat, den Ort, den man darstellt, anzuzeigen, und dadurch zum gröſsten Vortheile der dichterischen Composition durch die Mittel, welche die mahlerische Composition darbiethet, beizutragen.

Die Nebenwerke endlich müssen dazu dienen, die auf den Gegenstand des Bildes sich beziehenden Begriffe zu erweitern, zu vervielfältigen; aber alles dieſs muſs geschehen, ohne den Haupteindruck zu schwächen, den der Künstler hervorzubringen die Absicht hat. Dieses ereignet sich aber jedesmal, wenn die Nebensachen hervorstechend, oder durch irgend etwas so merkwürdig sind, daſs sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. In le Sueur's Abnehmung vom Kreuze, von Cl. Duelus gestochen, ist das groſse, auf der Erde ausgebreitete weiſse Tuch, wovon Johannes zwei Enden hält, nicht ganz zweckmäſsig angebracht, denn es zieht die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, nämlich dem Leichname Christi, ab.

172.

Das Übliche ist die Kunst, einen Gegenstand in seiner ganzen historischen Wahrheit zu behandeln; es ist also die genaue Beobachtung alles dessen, was zu Folge der Zeit, den Genius, die Sitten, die Gesetze, den Geschmack, die Reichthümer, den Charakter und die Gewohnheiten des Landes zu erkennen gibt, worein die Scene des Bildes gesetzt wird. Das Übliche faſst überdies Alles in sich, was die Zeitrechnung und die Wahrheit gewisser, allgemein bekannter Begebenheiten ausmacht; endlich Alles, was die Eigenschaft und die Natur der vorgestellten Gegenstände angeht. Die Beobachtung des

Üblichen ist bisweilen nothwendig, aber immer schicklich. Nothwendig kann sie in Gemählden werden, weil sie oft das beste Mittel ist, den Inhalt des Stückes genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Üblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen und dadurch den Inhalt. Schicklich ist sie überall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeit setzt, und weil auch die Neuheit, die das Übliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten oder Orten gibt, die Aufmerksamkeit reizt. Grobe Fehler gegen das Übliche sind sehr anstöſsig. Unter den berühmteren Mahlern hat keiner schwerer dagegen gesündigt als Paul, der Veroneser, der die Jünger Christi in Kleidern, die den späteren Mönchsorden eigen sind, vorgestellt hat.

173.

Nach dem Inhalte, der Scene, den Personen und der Bezeichnung der Sachen folgt die Anordnung. Kein Werk des Geschmacks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen schön seyn: aber die Vollkommenheit eines Bildes scheint am unmittelbarsten von derselben abzuhängen. Ist diese nicht verständig, so kann auch die Vorstellung des Gegenstandes nicht wohl begreiflich seyn. Ein übelangeordnetes Bild läſst uns entweder in einer gänzlichen Unwissenheit seines Inhalts, oder gibt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorstellung desselben.

174.

Man muſs aber in dem Bilde die dichterische Anordnung von der mahlerischen unterscheiden; jede hat ihre besondere Beschaffenheit. Durch jene versteht man die Ordnung, in welcher uns die Personen und die Handlung vor das Gesicht gelegt werden; durch diese aber die Ordnung in den Massen des Hellen und Dunkeln, des Lichtes und Schattens in Absicht auf Haltung und Harmonie. Man weiſs, daſs zu jeder besondere Talente erfordert werden, und daſs Gemählde in Absicht auf die eine Anordnung vollkommen seyn können, wenn sie wegen der andern sehr schwach sind. Zum Beispiel kann Paul, der Veroneser, angeführt werden, der die dichterische Anordnung in Gemählden, worin die mahlerische Anordnung vollkommen ist, oft sehr schlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana ist voll Fehler.

175.

Die poetische Anordnung bestimmt die Ordnung der vorzustellenden Sache also, daſs die ganze Vorstellung deutlich und lebhaft kann erkannt werden. Da man aber keine Sache anders als durch ihr Wesen erkennen kann, so muſs in jedem Bilde die Hauptsache, der Grund der ganzen Vorstellung, zuerst in die Augen fallen; denn nach diesen muſs alles andere beurtheilt werden.

Demnach erfordert die Anordnung eines historischen Bildes, daſs die Hauptpersonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerst in die Augen fallen. Sie müssen von den Nebenpersonen durch besondere Gruppen, die das Auge gleich an sich ziehen, unterschieden seyn. Diese vorstehende Bezeichnung der Hauptgruppe kann sowohl durch die Gröſse der Figuren, als durch die Zusammenhaltung des Hauptlichts auf derselben, und die vorzügliche Stelle, worauf sie erscheinen, erhalten werden. In le Sueur's von Ben. Audran gestochenem Christus in dem Hause bei Martha und Magdalena wird die Hauptgruppe durch die Gröſse der Figuren hervorstechend. In Jouvenet's von Casp. Duchange gestochenem Blatte, wo Christus die Verkäufer aus den Tempel treibt, fällt sie durch ihre Stelle, und in Fr. de Poilly's nach Carl le Brun gestochener Abnehmung vom Kreuze, durch die Zusammenhaltung des Hauptlichtes auf. Es wäre ein sehr groſser Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptpersonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenstände heraussuchen müſste. Ein fehlerhaftes Beispiel hiervon gibt ein von J. Matham nach P. Aertsens gestochenes Blatt mit der Inschrift: »Jesus in fractione panis agnoscitur.« Ganz im Grunde, und in einer sehr weiten Entfernung, sieht man Christus mit den Jüngern zu Emaus an der Tafel sitzen. Das Blatt selbst ist eigentlich ein Küchenstück. Besteht die Hauptgruppe aus mehreren Personen, so muſs die Hauptperson sogleich das Aug an sich ziehen; dieses ist der Mittelpunkt, auf welchen alles Übrige hingeführt wird. Diese Regel ist sehr gut beobachtet in der von Ger. Audran nach Eustach le Sueur's gestochenen Marter des heiligen Laurenz. Aus den eilf Figuren, die dicht um den Martyrer herum angebracht sind, fällt dieser dennoch alsogleich in die Augen.

176.

Mit den Hauptpersonen müssen hernach die übrigen so verbunden werden, daſs sie zu der einzigen Hauptvorstellung das Ihrige mit beitragen, und nicht anders als Theile eines einzigen Gegenstandes, und als Glieder eines einzigen Körpers erscheinen. Erfordert die Erfindung eines Gemähldes eine Mannigfaltigkeit der Personen und der untergeordneten Handlungen, so müssen sie nicht zufällig hingestellt seyn, daſs das Auge ungewiſs wird, worauf es in dieser Verwirrung zu sehen habe. Was die Hauptvorstellung am meisten verstärkt, soll in einer Gruppe stehen, die zunächst mit der Hauptgruppe verbunden ist, das andere immer entfernter, so wie es das Interesse der Handlung erfordert. Man sehe z. B. das von Ger. Audran nach le Brun gestochene Blatt, wo Moyses die sieben Töchter Madiaas gegen die Ungerechtigkeit einiger Hirten vertheidigt. Die Gruppe der sieben Töchter, als Hauptvorstellung, fällt am meisten auf; Moyses, welcher die Hirten niederschlägt, macht eine zweite Gruppe aus, die mit der Hauptgruppe verbunden ist, weil sie die Hauptvorstellung am meisten verstärkt. Das Vieh, welches am Brunnen trinkt, ist im Grunde angebracht, weil es, obgleich zum Gegenstande nothwendig gehörig, dennoch von minderem Interesse ist.

177.

Alle Gruppen zusammen müssen auf einmal wohl in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerstreuung machen. Das Auge muſs ohne Ungewiſsheit von einer auf die andere geleitet werden, und keine muſs so abgesondert seyn, daſs sie nicht leicht auf die Hauptvorstellung zurückführen. In der von Crepy nach Carl le Brun gestochenen Kreuztragung ist diese Regel sehr wohl beobachtet.

178.

Da in einer Vorstellung nichts Unnützes und Überflüssiges seyn soll, so muſs auch Alles dem Auge bemerkbar seyn. Es muſs jedes so gesetzt seyn, daſs kein Theil könne leicht vergessen oder übersehen werden. Dieses aber geschieht nicht leicht, wenn Alles so zusammengeordnet ist, daſs in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lücke entstünde, sobald ein Theil fehlen sollte. Daraus folgt die für die gute Anordnung wichtige Regel, daſs alle Gruppen zusammen eine Hauptmasse von einer einfachen Form aus-

machen müssen, in welcher jeder Mangel leicht zu bemerken ist. In dieser Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunstrichter geben, daſs man alle Gruppen, so viel möglich ist, in eine pyramidalische Form zusammenbringen soll. Ein musterhaftes Beispiel dieser Regel biethet die im Jahre 1706 von B. Audran nach le Brun gestochene Kreuzigung dar. Alle auf diesem Blatte vorkommenden Gruppen machen zusammen eine pyramidalische Form aus, wovon Christus am Kreuze die Spitze ist. Freilich sind viele schätzbare Gemählde nicht in pyramidalischer Form angeordnet, aber eben deswegen sind sie auch weniger vollkommen. In diesem Stücke aber muſs die mahlerische Anordnung der poetischen zu Hülfe kommen, wie wir bald sehen werden.

179.

Die mahlerische Anordnung hat zum Theil eben den Endzweck, den die poetische hat. Sie muſs die ganze Vorstellung wichtig, reizend und so viel möglich unvergeſslich machen. Nur bedient sie sich anderer Mittel, zu demselben Endzweck zu gelangen. Ihre Vollkommenheit besteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen in eine einzige Hauptmasse von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, welche zusammen eine gute Form ausmachen, so daſs das Auge nicht nur durch die Lockung der Farben von dem Haupttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Absicht der Vorstellung erfordert, geführt werde, sondern auch das Ganze sich der Einbildungskraft tief einpräge.

180.

Wenn man diese allgemeine Regel entwickelt, so findet sich, daſs sie folgende besondere in sich begreift.

Wie in der dichterischen Anordnung die Gegenstände in Gruppen abgetheilt sind, so müssen in der mahlerischen die hellen und dunklen Theile gruppirt seyn, oder Massen ausmachen. Die stärksten Lichter und Schatten und die ausgeführteste Zeichnung müssen sich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerst auf das Deutlichste geführt wird; so muſs diese Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerst sehen soll. Von der Hauptgruppe muſs die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, so daſs sie von den Grup-

pen, welche zunächst an der vornehmsten sind, bis auf die entferntesten allmählig geschwächt werde.

181.

Man kennt keine Masse, auf der das Auge mehr Ruhe findet, als auf der pyramidenförmigen (§. 178). Diese Form mufs der Mahler vorzüglich zu seiner Hauptmasse wählen. Es ist aber nicht nöthig, dafs die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Masse, welche die Form der liegenden Pyramide hat, ist eben so vortheilhaft als die, welche nach der stehenden geformt ist. Nach dieser Form scheint die Ründe der Kugel dem Auge die meiste Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler diese wählen, wenn jene die Freiheit seiner Anordnung einschränken sollte.

182.

Der Grund des Gemähldes, oder Alles das, was hinter der Masse der gesammten Gruppen ist, mufs nach Beschaffenheit der Masse des Hellen und Dunklen, welche die Gruppen in das Auge schicken, entweder im Hellen oder im Dunklen so gehalten werden, dafs die Massen sich von dem Grunde hinlänglich absondern. Wenn nämlich die Gruppen, zusammengenommen, eine helle Masse ausmachen, so mufs der Grund etwas dunkel seyn; ist aber die Masse überhaupt dunkel, so mufs der Grund heller seyn.

183.

Man wird finden, dafs allemal die Gemählde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Masse zusammen gebracht ist, und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beständig abnimmt, so dafs das Helle und das Dunkle eine unzertrennliche Masse ausmachen, die beste Wirkung thun. Reiche und weitläufige Vorstellungen erhalten dadurch auch eine Einfalt, die das Aug auf eine unvergefsliche Weise rührt.

184.

Man hat Gemählde von grofsen Meistern, die aus zwei Hauptmassen bestehen, deren eine dunkel, die andere hell ist. Diese Anordnung scheint doch allemal der Einheit des Gemähldes zu schaden. Allenfalls könnte man sie in solchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorstellung zwei Handlungen erfordert, deren eine der anderen untergeordnet wäre. Wie dem aber sey, so wird ein solches

Gemählde niemals einen so lebhaften Eindruck machen, als wenn es nur aus einer Masse bestände.

185.

Jede Gruppe mufs sich durch etwas Besonderes, sowohl in der Zeichnung als in dem Charakter, unterscheiden, damit sie unter den andern nicht unbemerkt bleibe. In der Mahlerei dienen hierzu auch die Farben; denn man pflegt denjenigen, die in den stärksten Schatten kommen, durch helle Farben in den Kleidungen aufzuhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerührt werde.

186.

Es soll kein einziger Theil von der ganzen Masse der Gruppen abgesondert bleiben. Wenn demnach die Anordnung es unumgänglich erforderte, dafs eine Gruppe vereinzelt gesetzt werden müfste, so mufs sie wenigstens durch einen unzertrennlichen Zusammenhang der Farben, des zwischen ihr und der Hauptmasse liegenden Grundes verbunden werden, es sey, dafs ein Schlagschatten das Auge dahin führe, oder dafs ein zufälliger Gegenstand die Verbindung unterhalte. Nur müssen die entlegenen Gruppen nicht, vermittelst ganz ungeschickter, dem Charakter der Vorstellung ganz unanständiger Figuren verbunden seyn; ein Fehler, in welche grofse Meister, wie Tintoret und Paul, der Veroneser, und andere verfallen sind.

187.

Auch darf die Hauptmasse nirgends durch den Rahmen des Bildes abgebrochen seyn, denn dieses macht die Vorstellung unvollkommen. Die Massen müssen nothwendig so seyn, dafs das Auge befriedigt, und von dem höchsten Lichte nach und nach auf schwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Masse des höchsten Lichtes so nahe an dem Rande liegen, dafs sie auf einer Seite durch den Rahmen abgeschnitten würde, so müfste nothwendig das Ganze unvollkommen erscheinen. Eben so wenig darf die Hauptgruppe so nahe an den Rand gebracht seyn, dafs nicht alle Figuren ganz können ausgezeichnet werden.

188.

Es ist bei der Anordnung auch ein wichtiger Punkt, dafs keine Verwirrung in der Vorstellung gefunden werde

Jede Person soll, nach ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Platz, sondern auch eine schickliche Wendung haben, damit diejenigen Theile des Körpers, Gesicht, Arme oder Füſse, die das Meiste bei der Vorstellung ausdrücken, nicht versteckt werden.

189.

So nothwendig es ist, alles dicht zusammen zu halten, so muſs dieses doch nicht zum Nachtheile der Deutlichkeit geschehen. Eben darin besteht die groſse Kunst der Anordnung, daſs eine einzige Masse ohne Verwirrung dargestellt sey. Man sieht bisweilen Gemählde, wo alles so verwirrt ist, daſs man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füſse gehören, die man in den Gruppen zerstreuet sieht.

190.

In Ansehung der Gruppen insbesondere ist Folgendes anzumerken: Sie müssen so geordnet seyn, das eine jede gewissermaſsen sich öffnet; die Figuren, woraus sie besteht, auf eine vortheilhafte Art dargestellt, und die besondere Handlung einer jeden Figur deutlich zeigt.

191.

Keine Gruppe ist schön ohne Contrast oder Entgegensetzung der Theile untereinander. Die Einförmigkeit in der Stellung, Handlung oder dem Ausdrucke bei Figuren in einer Gruppe ermüdet das Auge des Zuschauers. In Raphael's Carton von St. Paul, wie er zu Athen predigt, ist der Contrast der Figuren vortrefflich, hingegen die Gruppe der Apostel in dem Carton von dem Tode des Ananias unangenehm, weil der Contrast fehlt.

192.

Der Contrast wird nicht nur bei Figuren von einer Gruppe, sondern auch bei den verschiedenen Gruppen untereinander, und überhaupt bei allen Theilen, woraus das Gemählde besteht, erfordert. In Raphael's Carton von den Aposteln vor den Thüren des Tempels sind die Figuren der Hauptgruppe meisterhaft kontrastirt; die nächst dabei befindliche Gruppe ist aber auf die nämliche Art angeordnet, welches nebst den groſsen gewundenen

Säulen dem Gemählde eine unangenehme Einförmigkeit gibt.

193.

Der dritte Hauptaugenmerk bei einem Bilde im Ganzen ist die Haltung. Man sagt von einem Bilde, es habe Haltung, wenn jeder Theil in Ansehung der Tiefe des Raums, oder der Entfernung vom Auge sich von dem neben ihm stehenden merklich absondert, so daſs die nahen Sachen gehörig hervortreten, die entfernten nach Maſsgebung der Entfernung, mehr oder weniger zurückweichen. Der Mangel an Haltung macht alles flach, so wie ein runder Thurm von ferne als eine flache Mauer erscheint. Demnach ist die Haltung das, was eigentlich dem Gemählde das Leben und die wahre Natur gibt, weil ohne sie kein Gegenstand als ein wirklicher Körper erscheinen kann, sondern ein bloſses Schattenbild ist.

194.

Die Haltung hängt von vielerlei Ursachen ab: von der perspektivischen Zeichnung; von der Luftperspektive; von dem einfallenden Lichte; von der Stärke und Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und des Dunkelen, und von der Ausführlichkeit, sowohl in Zeichnung als in Färbung. Das, was zur Perspektive gehört, ist bestimmten Regeln unterworfen, und hat also keine Schwierigkeit; auch das, was die Ausführlichkeit sowohl in Zeichnung als in der Färbung zur Haltung beiträgt, läſst sich durch einiges Nachdenken finden. Denn es fällt gar bald in die Augen, daſs Alles, was an einem Körper sichtbar ist, undeutlicher wird, je weiter es sich vom Auge entfernt; daſs an ganz nahen Gegenständen die kleinsten Beugungen im Umrisse, die geringsten Erhöhungen und Vertiefungen, die feinsten Schattirungen der Farben, die kleinsten Lichter und Widerscheine können bemerkt werden, daſs alle diese kleineren Dinge allmählig unmerkbar werden, so wie man sich von dem Gegenstande entfernt, bis endlich der ganze Umriſs ungewiſs, die Form des Körpers nur überhaupt merkbar wird, alle Schattirungen der Farben, und die Schatten selbst, verschwinden, so daſs der Körper einfärbig, an Farbe matt und gänzlich flach erscheint. Diese Dinge haben wenig Schwierigkeit, und können durch fleiſsige Beobachtung der Natur gelernt werden. Desto schwerer aber ist es, die

anderen Umstände so zu beobachten, wie die Vollkommenheit der Haltung es erfordert.

195.

Wie sehr die Haltung von dem einfallenden Lichte, von der Richtung und Stärke desselben, überhaupt vom Hellen und Dunklen abhänge, kann man deutlich bemerken, wenn man eine Aussicht oder Landschaft bei allen möglichen Abwechslungen des Lichts fleifsig beobachtet. Bei hellem Sonnenschein hat eine und ebendieselbe Aussicht jede Stunde des Tages eine andere Haltung, weil Licht und Schatten jede Stunde nicht nur auf andere Stellen fallen, sondern stärker und schwächer sind. Man wird bald gewahr werden, in welchem Falle das hohe oder das niedrige Licht, und wenn das gerade oder das Seitenlicht vortheilhaft sey.

196.

Durch eine geschickte Austheilung des Lichts und Schattens, und einer verhältnifsmäfsigen Stärke derselben geschieht es, dafs die Haupttheile des Bildes, ganze Gruppen, die gute Haltung erlangen. Es können aber hierüber keine Regeln festgesetzt werden, weil die Fälle unendlich abwechseln, und bald jede Anordnung der Gruppen, oder der Haupttheile des Gemähldes, ihr besonderes Licht erfordert. Manches Bild bekömmt seine Haupthaltung von einem etwas hoch einfallenden Seitenlicht, da die Wirkung in einem anderen, weil es anders gruppirt ist, durch ein flach einfallendes Licht erhalten wird. Die Scharfsinnigkeit des Künstlers mufs die wahren Ursachen der besten oder schlechten Haltung in jedem Falle zu entdecken wissen, dabei mufs er aber auf alle Umstände zugleich sehen. Wenn er z. B. in einem besonderen Falle finden sollte, dafs ein hohes und dabei starkes Licht sehr gute Wirkung thut; so mufs er auch genau auf die Anordnung der Gruppen dabei acht haben; denn ebendasselbe Licht könnte, wenn sonst alles Übrige gleich wäre, bei einer anderen Anordnung gerade eine schlechte Wirkung thun.

197.

Mit der Haltung stehen die Regeln der Harmonie in genauer Verbindung, weil sie ebenfalls viel zur Wirkung des Ganzen beiträgt

Es ist eine alte Beobachtung, daſs die Farben, in mehr als einer Absicht, den Tönen ähnlich sind. Man hat hohe und tiefe Farben, wie hohe und tiefe Töne; und so wie mehrere Töne sich in Einen Klang vereinigen können, in welchem keiner besonders hervorsticht, so hat dieses noch weit mehr bei den Farben statt. Also ist in den Farben die Harmonie, das Konsoniren und Dissoniren von eben der Beschaffenheit, wie in den Tönen. Die Töne konsoniren nicht, wenn man jeden besonders hört und unterscheidet, ob sie gleich zusammen angeschlagen werden; und die Farben konsoniren nicht, wenn jede das Auge besonders auf sich zieht.

Hieraus läſst sich leicht abnehmen, was man durch die Harmonie der Farben in einem Gemählde verstehe. Sie macht, daſs eine ganze Masse, sie sey hell oder dunkel, ob sie gleich aus unzähligen Farben und Tinten zusammengesetzt ist, in Absicht auf die Farben, als eine einzige, unzertrennliche Masse ins Auge fällt, so daſs keine einzige Stelle darin besonders und für sich hervorsticht. Wenn wir eine Person ganz roth und ganz grün gekleidet sehen, so fällt uns nicht ein, zu sagen, daſs sie ein vielfärbiges Kleid anhabe, wenn sie gleich in einem Lichte steht, wovon einige Stellen ein helles und schönes Grün, andere ein dunkleres haben, und noch andere so völlig im Schatten sind, daſs man die Farbe gar nicht unterscheiden kann. Wir urtheilen ungeachtet dieser groſsen Verschiedenheit der Farben, daſs die Person durchaus mit einem einfärbigen grünen Gewande bedeckt sey. Dieses ist die höchste Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemählden erreicht werden, die aus Einer Farbe gemahlt sind, grau in grau, oder roth in roth, welche Art zu mahlen wir Helldunkel, die Italiäner Chiaroscuro, die Franzosen Clair-obscur nennen; also in den Kupferstichen der meisten Stichgattungen, welche nur mit Einer Farbe allein abgedruckt sind.

Wo man Gegenstände von vielerlei eigenthümlichen oder Lokalfarben mahlt, da hat zwar diese vollkommene Harmonie nicht statt; nichts desto weniger sieht man oft, daſs solche Massen, der Mannigfaltigkeit der Lokalfarben ungeachtet, dem Auge nur als eine Masse von Farben, in die Augen fallen; weil keine dieser Farben für sich das Auge besonders rührt, ob man sie gleich, wenn man e

einzeln betrachten will, genau von den übrigen unterscheidet.

Die mehr oder weniger vollkommene Vereinigung aller Farben des Gemähldes in eine einzige Masse, macht das Maſs der Harmonie aus. Die höchste Harmonie ist nur in dem Einfärbigen, das von einem einzigen Licht erleuchtet wird; und je näher die Empfindung des Vielfärbigen jenem Einfärbigen kommt, desto vollkommener ist die Harmonie.

198.

Von Licht und Schatten hängt ein groſser Theil der Harmonie ab; denn schon dadurch allein kann ein Gemählde Harmonie bekommen. Die höchste Einheit der Masse, oder die höchste Harmonie, findet sich nur auf der Kugel, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchste Licht fällt auf einen Punkt, und von da aus, als dem Mittelpunkte, nimmt es allmählig durch völlig zusammenhängende Grade bis zum stärksten Schatten ab. Dieses ist das Muster, an das sich der Mahler halten muſs, um die vollkommene Harmonie in Licht und Schatten zu erreichen.

199.

Doch dieses ist nur von einzelnen Massen zu verstehen; denn wo das Gemählde aus mehreren besteht, da kann die Harmonie den höchsten Grad nicht haben, weil sich die verschiedenen Gruppen von einander absondern müssen. In diesem Falle muſs in jeder Gruppe besonders, nach dem Grade der Stärke des ihr zukommenden Lichts, auf die höchste Einheit oder Harmonie der Gruppe gearbeitet, und noch überdieſs jeder Nebengruppe der Grad des Lichts, der sie mit der Hauptgruppe auf das richtigste verbindet, gegeben seyn.

200.

Die Harmonie muſs aber zuweilen unterbrochen seyn; denn dadurch wird die vollkommene Haltung erzweckt. Was sich nothwendig von dem Grunde ablösen muſs, kann nicht ganz mit ihm harmoniren. Ein Baum auf dem Vorgrunde einer Landschaft thut eben dadurch seine Wirkung, daſs er gegen die Luft und gegen den hinteren Grund gehörig absticht. Also muſs nicht immer Alles auf

die höchste Harmonie gearbeitet seyn, weil sie oft das Ganze unkräftig machen würde.

201

Auch in der Zeichnung muſs Harmonie seyn. Die Vermeidung des Eckigen und Spitzigen in den Umrissen, das Schlängelnde und Wellenförmige darin macht eigentlich die Formen sanft und harmonisch. Aber es ist nicht so zu verstehen, als wenn jeder Umriſs den höchsten Grad des Sanften und Weichen haben müſste; denn dieses würde oft dem Ganzen die Kraft benehmen. Der Grad des Harmonischen in den Umrissen muſs dem Charakter der Gegenstände selbst angemessen seyn. Die weibliche Gestalt erfordert eine vollkommenere Harmonie, als die männliche, und ein ähnlicher Unterschied muſs von dem Zeichner in jeder Art der Formen beobachtet werden.

202.

Das Entgegengesetzte der Harmonie ist Dasjenige, was man das Harte nennt. Es entsteht aus dem Mangel der Harmonie sowohl in Farben, Tönen, als in Zeichnung. Selbst da, wo ein Gegenstand gegen die anderen nothwendig abstechen muſs, wo folglich keine völlige Harmonie statt haben kann, entsteht eine Härte, wenn dieses Abstechen zu plötzlich oder zu stark ist. Der Mahler setzt in den verschiedenen Gründen des Gemähldes Gegenstände neben einander, die durch ihr Abstechen die Haltung und die verhältniſsmäſsige Entfernung der Gründe bewirken sollen. Aber dieses Abstechen kann zu stark und übertrieben seyn; alsdann wird das Gemählde hart.

203.

Je entfernter ein Gegenstand ist, desto unbestimmter oder ungewisser werden die Umrisse, die seine Form bestimmen; und diese Ungewiſsheit betrifft auch die Farben, die Lichter und die Schatten. Wenn der Mahler diese Dinge genauer bezeichnet, als die Entfernung es verträgt, so wird er hart. Durch genaue Beobachtung dessen, was zur Haltung und zur Harmonie gehört, wird das Harte vermieden. Es kommt hiebei sehr viel auf die Stärke des Lichtes an; bei ganz starkem Lichte wird Alles härter, und bei gedämpftem Lichte weicher. Am schwersten ist es also, das Harte bei starkem Lichte zu vermeiden, weil sich da die Schatten stark abschneiden.

204.

Wir haben also die wichtigsten Stücke, welche bei einem Kupferstiche, als Bild, etwas zur Wirkung des Ganzen beitragen, betrachtet. Nun müssen wir noch von den Stücken, welche die Theile insbesondere betreffen, handeln. Diese sind: die Zeichnung im eigentlichen Verstande, der Ausdruck und die Grazie.

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geschmack. Da die Zeichnung nichts Anderes ist, als eine Bezeichnung sichtbarer Gegenstände, so ist sie um so viel vollkommener, je genauer und richtiger diese Bezeichnung geschieht. Die höchste Richtigkeit bestünde darin, daſs schlechterdings jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit gerade so, wie sie ins Auge fällt, gezeichnet würde. Die Beurtheilung dieser vollkommenen Richtigkeit hängt aber von der Schärfe und Richtigkeit des Gesichts ab. Zum richtigen Sehen werden einige Kenntnisse der Optik und Perspective erfordert. Man glaubt insgemein, daſs das Sehen bloſs von der Schärfe des Auges herkomme, folglich ein angebornes Talent sey; aber Philosophen, die die Sache näher untersucht haben, versichern uns, daſs man erst nach langer Übung so weit kommt, als nöthig ist, um sich der wahren Gestalt und Entfernung der Dinge mit einer Klarheit bewuſst zu seyn, oder genau zu wissen, was man sieht. Das Gesicht ist mancherlei und wunderbaren Täuschungen unterworfen, die zwar durch Übung allmählig berichtiget, aber nur durch Theorie völlig unschädlich werden. Wir wollen nur eines einzigen Falles erwähnen. Wenn wir einen Menschen mit ausgestreckten Armen von der Seite, aber in der Nähe sehen, so daſs eine Hand merklich entfernter vom Auge ist, als die andere, so müssen sie nothwendig in sehr ungleicher Gröſse ins Auge fallen. Aber weil wir einmal wissen, daſs natürlicher Weise eine Hand so groſs wie die andere ist, so finden wir sie auch, ungeachtet ihrer verschiedenen Entfernung, gleich groſs. Der Künstler, der über perspektivische Verjüngungen nie gedacht hat, würde gewiſs auf seinem Bilde der einen eben die Gröſse geben, wie der andern, und dadurch seine Zeichnung für geübte und unterrichtete Augen unrichtig machen. Und so verhält es sich bei mehreren Dingen in Ansehung des richtigen Sehens. Verschiedene Kleinigkeiten entgehen der Aufmerksamkeit des

Sehenden ganz, wenn ihn nicht gewisse andere Kenntnisse darauf führen. Sehr geringe und zarte Erhöhungen und Vertiefungen im Umrisse des Nackenden wird der, welcher eine gute Kenntniſs der Anatomie hat, und weiſs, daſs irgend ein Knochen oder eine Muskel hier und da eine kleine Erhöhung verursacht, auch besonders bemerken, da sie einem andern entgehen werden.

Hieraus wird man begreifen, daſs auch das beste Auge zum richtigen Sehen nicht hinlänglich ist, sondern daſs viel Übung, eine lange Bekanntschaft mit den Gegenständen, und Kenntniſs der Perspektive und Anatomie dazu nothwendig ist.

205.

Man sagt von dem Zeichner, er sey im Ausdrucke stark, wenn seine Figuren Leben, Gedanken und Empfindung zu haben scheinen. Durch den Ausdruck der Zeichnung wird der unsichtbare Geist sichtbar. Der Ausdruck aber muſs von einem erhöhten Geschmacke begleitet seyn, der unter vielen gleichbedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Personen und Umständen gemäſs ist. Ein König zürnt anders, als ein gemeiner Mensch; und der Schmerz eines männlichen starken Gemüths äuſsert sich ganz anders, als wenn er eine schwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muſs der Künstler fühlen, sondern auch das, was dem Ausdrucke etwas Anstöſsiges oder Widriges geben würde. Ein Gesicht muſs, um einen widrigen Affekt auszudrücken, nicht häſslich werden. Das schönste Gesicht kann sich eben so gut nach allen Leidenschaften verändern, als ein weniger schönes.

206.

Die Grazie besteht in einer solchen Anlage der Theile einer Figur, daſs daraus eine gefällige Stellung entspringt. Sie beruht insonderheit auf dem Contraste und der Leichtigkeit in der Stellung. Der Contrast bei einer einzelnen Figur ist eben das, was man darunter bei einer ganzen Gruppe versteht (§. 186, 190, 191), nämlich eine gute Entgegenstellung der Theile untereinander. Er äuſsert sich am Körper und an dessen Gliedern, und am Haupte. Eine gefällige Stellung entsteht entweder aus dem Contraste des einen oder des andern, oder aller Theile zusammengenommen. In Ansehung des Körpers besteht der Contrast darin, wenn man ihm eine leichte, natürliche Wendung

gibt, und die einwärtsgebogenen Theile den auswärtslaufenden entgegenstellt; davon ist der Apostel PAULUS in RAPHAEL's Carton vom Opfer zu Lystra ein Beispiel. In Ansehung der Glieder besteht er in der Abwechslung der ausgestreckten Glieder mit den verkürzten. Das Beispiel mit der pyramidalischen Form kann man hier ebenfalls anwenden; sie gibt einer einzelnen Figur, eben so wie einer ganzen Gruppe, viel Grazie und Schönheit. Nur hat man in dem einen Falle mehr Freiheit als in dem andern. Bei Gruppen muſs der Triangel immer auf der Basis stehen; aber bei einzelnen Figuren kann er umgekehrt, und auf die Spitze gestellt seyn. Wenn also die unteren Glieder einer Figur ausgebreitet sind, so können die oberen eingezogen seyn. Die Form ist aber auch eben so schön, wenn die Arme ausgestreckt sind, und die Figur gegen die Füſse schmal zuläuft. Endlich entsteht auch ein Contrast aus der Stellung des Kopfes, welcher von der Wendung des Nackens in Ansehung der Linie, die der Körper macht, herrührt.

Die Grazie beruht also auf dem Contraste; man muſs aber nie vergessen, daſs dieser allemal mit einer natürlichen Leichtigkeit verbunden seyn soll. Man kann dem Körper eine Wendung geben, man darf ihn aber deswegen nicht verzerren. Alle gezwungenen Stellungen sind zu vermeiden, und nur solche Bewegungen zu wählen, welche sich in der Natur finden. FRANZ MAZZUOLA, der Parmesaner, hat seinen Figuren und den Köpfen derselben, vorzüglich der weiblichen, viele Grazie zu geben gewuſst. Hingegen legten B. SPRANGERS, CORN. CORNELIUS, ADR. DE VRIES, H. GOLZIUS u. a. m. übertriebene Contraste in ihre Figuren und in die Köpfe derselben. Viele Figuren dieser Künstler sind konvulsivisch, und ihre Hände und Füſse wie durch Krämpfe verzerrt.

Was hier von der Grazie erwähnt worden, paſst auf alle Figuren, sie mögen aus der niederen Classe, oder vom vornehmen Stande seyn. Man unterscheidet aber die mahlerische Grazie von derjenigen, welche aus dem Ansehen oder dem Stande einer Person entsteht. Die charakteristischen Zeichen müssen durch den Ausdruck bestimmt seyn; jene findet bei Bauern und Bettlern, wie bei Königen und Helden statt.

VON DEM PORTRÄTE.

207.

Das Porträt erfordert zwei wichtige Theile der Kunst: den Charakter und den Ausdruck. Der Charakter besteht in der sicheren und verständigen Angabe der Hauptttheile; denn jeder Mensch hat besondere und charakteristische Formen des Kopfes, welche durch individuelle Verschiedenheiten modifizirt sind; und diese Formen müssen noch stärker als ihre Modifikazionen angekündigt seyn. Allein ob diese Theile der Kunst genau beobachtet worden seyn, kann Jeder nur in denjenigen in Kupfer gestochenen Porträten beurtheilen, deren Originale er kennt, oder gekannt hat; von den Tausenden, die ihm lebend unbekannt waren, ist er natürlich nicht im Stande, sich diesfalls einen befriedigenden Bescheid zu verschaffen.

208.

Nach der Wiedergeburt der Künste bei den Neueren verging eine lange Zeit, ohne daſs das Porträt für eine besondere Classe der Kunst gehalten wurde. Die Historienmahler machten auch Porträte. Die Mahler, welche sich in diesem Kunstzweige am meisten auszeichneten, waren Raphael von Urbino, Titian, Holbein, Dürer, Tintoret, Paul, der Veroneser; und eben diese Mahler waren es, die sich auch am meisten in der Geschichtmahlerei auszeichneten. van Dyck selbst, so berühmt durch die Vortrefflichkeit seiner Porträte, war einer der besten Historienmahler seiner Zeit und seines Vaterlandes.

209.

So lange das Porträt von Historienmahlern behandelt wurde, geschah es auch nach den Grundsätzen der Historienmahlerei, und Raphael, Titian und Paul, der Veroneser ahndeten gar nicht, daſs es eine Manier geben könne, die für diesen Theil der Mahlerei besonders bestimmt sey. Sie sahen die Natur in einer eben so groſsen Manier bei dem Porträte, wie bei der Geschichte, sie behandelten es mit eben dem breiten Pinsel, sie legten eben das Groſse, denselben Styl in die Falten der Drapperien hinein; sie setzten nicht mehr und nicht weniger Wich-

tigkeit in die Beiwerke; und wenn sie ja einigen Unterschied beobachteten, so bestand dieser einzig darin, daſs sie in den Köpfen die individuellen Ausführlichkeiten, welche die Ähnlichkeit bewirken, ausdrückten; aber sie vernachlässigten, wie in den historischen Gemählden, alle jene Kleinigkeiten, die zur Charakterisirung des Individuums nicht wesentlich beitragen.

210.

Später fiel die Porträtmahlerei in minder geschickte Hände. Als ein besonderer Kunstzweig betrachtet, wurde sie Künstlern zu Theil, die sich demselben gleich bei ihrem Eintritte in die Kunstbahn widmeten, und die oft Zöglinge von Künstlern waren, welche selbst keinen anderen als diesen Kunstzweig kannten.

211.

Die Composition des Porträts ruht auf demselben Grundsatze wie derjenige des historischen Gemähldes ist. Das Auge muſs unwillkürlich auf den Gegenstand hingezogen werden, welcher nach der Absicht des Mahlers die vorzüglichste Aufmerksamkeit erwecken soll. In so fern begehen diejenigen Porträtmahler einen Fehler, wenn sie zu viel Sorgfalt an die Nebenwerke verwenden. Da sieht man viele Porträte, auf denen mit Bronze gezierte Tische kostbare Meubeln, Uhren, Kandelabern, Vasen und so weiter vorkommen. Diese minder bedeutenden Gegenstände erhalten sodann die Oberhand über den Kopf, sie theilen mit demselben die Aufmerksamkeit, und rauben sie ihm wohl ganz, weil sie mehr Raum in dem Bilde einnehmen. Betrachtet man die Beiwerke, welche auf den Porträten eines Titian und van Dyck vorkommen, so erkennt man, daſs sie von einer geschickten Hand herrühren, aber nur der Kopf allein hält den Anblick fest.

212.

Das historische Porträt, in welchem die Person unter der Gestalt einer Gottheit aus der Fabel, oder eines Helden, einer Heldinn u. s. w. vorgestellt ist, kann selten einen groſsen Kunstwerth haben. Behält der Mahler die Individualitäten, die nur dem Porträte, als solchem zukommen, bei, so stellt er meistens weder einen Gott, noch einen Helden, sondern einen gewöhnlichen lächer-

lich als Helden verkleideten Menschen dar. Wenn er im Gegentheil die individuellen Züge aufopfert, und die Formen seines Modells bis zur heroischen oder göttlichen Gröſse erhebt, so lauft er groſse Gefahr, die Ähnlichkeit, die Haupteigenschaft des Porträts, zu verlieren.

VON DER LANDSCHAFT.

213.

Wenn die Mahlerei eine Art von Schöpfung ist, so ist es vorzüglich der Landschaftmahler, welchem eine Macht beiwohnt, die man schöpferisch nennen kann; denn er kann in seinen Bildern alle Produkte der Kunst und der Natur anbringen; Alles gehört ihm an; die einsame Wüste, das Schauerliche der Felsen, der frische Wachsthum der Wälder, die Blumen und das Grün der Wiesen, die Klarheit, der schnelle und schäumende Lauf, der ruhige und majestätische Gang der Wässer, die weite Ausbreitung der Ebenen, der dunstige Zwischenraum der Fernungen, die Abwechslung in den Bäumen, die Sonderbarkeit der Wolken, die Unbeständigkeit ihrer Gestalten, alle Wirkungen, die zu allen Stunden auf das Licht der Sonne Einfluſs haben, welche bald frei, bald entweder durch die Wolken gestört, oder durch die Schranken aufgehalten wird, welche von Bäumen, Bergen, prächtigen Gebäuden, Strohhütten entgegen gesetzt werden. Alles, was athmet, spricht den Landschaftmahler um den Ruhm an, seine Bilder zu beseelen.

214.

Die Landschaften werden in zwei verschiedene Gattungen getheilt; die eine ist die heroische, die andere die ländliche.

215.

In der heroischen Landschaft muſs Alles erhaben, die Lagen müssen mahlerisch und romantisch seyn. Die Gebäude sind ansehnlich und majestätisch; sie bestehen aus Tempeln, Pyramiden, Obelisken, antiken Grabmählern, prächtigen Brunnen. Die Nebenwerke sind Statuen, Altäre; die Natur biethet abgebrochene Felsenstücke, Kaskaden, hohe Wasserfälle, Bäume, welche die Wolken zu

bedrohen scheinen; sie ist nicht so, wie sie sich gewöhnlich unserem Anblicke darstellt; um sich den Künstler in seinen sublimen Träumen zu offenbaren, hat sie einen Putz angenommen, der ihr zwar angehört, denn sie aber gewöhnlich einzeln und getrennt zu zeigen pflegt.

216.

In dem ländlichen Style theilt sich die Natur ohne Zierrath, ohne Schmuck mit; dennoch verbindet sie zuweilen auch mehrere Schönheiten, die sie selten mit einander entschleiert, und sie erlaubt dem Künstler einige einfache, aber idealische Verzierungen, das ist, sie gestattet ihm, in seinem Werke Schönheiten zu sammeln, die er nicht in Verbindung gesehen hat. Er kann selbst einige Verzierungen aus der heroischen Gattung entlehnen, und den einfachsten Reichthümern der ländlichen Gegend Haufen von Ruinen beifügen, welche den Reizen des ländlichen Lebens noch mehr Anmuth geben. Copirt er blofs die Natur, so wird seine Arbeit nichts weiter, als jene Art von Porträte, die man Ansichten nennt. Alsdann mufs er dem minder Interessanten, seiner Composition, oder vielmehr seiner Copie mit pikanten, ungewöhnlichen, aber doch wahrscheinlichen Wirkungen aufhelfen. Wenn er sich nicht erlaubt, etwas Idealisches in dem Lande anzubringen, so entlehne er wenigstens etwas Idealisches von dem Lichte des Himmels.

217.

Die Wahl der Gegend fordert von dem Landschafter eben die Sorgfalt, welche der Architekt bei dem Plan eines Gebäudes anzuwenden hat. Es ist leicht zu begreifen, dafs von dieser ersten, der Kunst mehr oder minder günstigen, Anlage grofsentheils das Gelingen des Bildes abhängen mufs. Die Lagen (Sites) müssen gut zusammenhängen, und aus deutlich entwickelten Formen bestehen; dergestalt, dafs der Zuschauer leicht urtheilen könne, dafs die Verbindung des einen Landstriches mit dem andern durch nichts gehindert werde, obschon er nur einen Theil davon sehen kann.

218.

Die Gegenden, worin die meiste Abwechslung vorkommt, sind zu gleicher Zeit die schönsten. Wenn der

Künstler aber genöthigt ist, eine flache, einförmige Gegend anzunehmen, so bleibt ihm die Aushülfe, sie durch Mittheilung eines guten Helldunkels, und durch den Reichthum einer schönen Färbung lieblich zu machen. Der Zuschauer ist über diese Theile der Kunst desto schwieriger zu befriedigen, je weniger anziehende Gegenstände er in der Composition antrifft.

219.

Eines der wirksamsten Mittel, eine Gegend geltend zu machen, Abwechslung darein zu bringen, sie gewissermaſsen zu bereichern, ohne ihre Gestalt zu verändern ist, glücklich gewählte Zufälligkeiten (Accidens) in derselben zu verbreiten.

220.

Man nennt Zufälligkeit in der Mahlerei die Unterbrechung des Sonnenlichts durch irgend eine Wolke, oder durch ein anderes Hinderniſs, welches der Mahler voraussetzt. Die Zufälligkeiten theilen über die Erde das Licht und den Schatten unter allen Gattungen von Formen, zu Folge der Form und der Bewegung der Hindernisse, von welchen die Strahlen der Sonne aufgehalten werden. Sie sind so mannigfaltig, daſs man sie gewissermaſsen für willkürlich ansehen kann; der Mahler kann damit nach seinem Belieben schalten, ohne andere Gesetze als die seines Genies zu haben.

221.

Das Studium der Lüfte ist für den Landschaftmahler sehr wesentlich. Die Farbe des Himmels ist ein Blau, welches in dem Maſs, als es sich mehr der Erde nähert, klarer wird. Die Ursache davon liegt darin, daſs die Dünste, welche zwischen uns und dem Horizont sind, von dem Lichte durchdrungen werden, und dieses den Gegenständen mehr oder minder, darnach sie näher oder entfernter sind, mittheilen.

222.

Der Charakter der Wolken besteht darin, daſs sie leicht und luftig sowohl der Form, als der Farbe nach sind. Um ein dünnes Ansehen zu erhalten, müssen sie, besonders an ihren äuſsersten Rändern, mit ihrem Grunde leicht verwebt seyn, als ob sie durchsichtig wären. Bei dicken Wolken müssen Reflexe ausgespart werden, dergestalt, daſs sie, ohne von ihrer Leichtigkeit zu verlie-

ren, um die benachbarten Wolken sich herum zu drehen und fortzuschweben scheinen.

223.

Obschon man in der Natur häufige und von einander getrennte kleine Wolken sieht, so macht dieses in der Kunst doch eine kleinliche Wirkung. Bringt man diese kleinen Wolken in einem Bilde an, so müssen sie so gruppirt seyn, daſs sie nur eine einzige Masse ausmachen.

224.

Der Charakter der Luft bringt Licht mit sich, und da sie die Quelle des Lichtes ist, so muſs ihr Alles, was auf der Erde ist, an Klarheit nachstehen. Wenn es dennoch Dinge gibt, die sich dem Lichte nähern, so sind es die Wässer und die geschliffenen Körper, welche fähig sind, lichte Einwirkungen aufzunehmen.

225.

Aber die Luft muſs nicht allenthalben hellglänzend seyn; das gröſste Licht muſs auf einer einzigen Stelle angebracht seyn. Es wird noch fühlbarer, wenn man es um einen Gegenstand des Erdreichs setzt, welcher durch seinen dunklen Ton dessen Klarheit erhebt. Dieses Hauptlicht kann auch noch fühlbarer werden, durch eine gewisse Stellung der Wolken, durch ein vorausgesetztes Licht, oder auch durch ein Licht, welches zwischen zwei Wolken sich befindet, deren sanfte Düsterheit auf beide Seiten sich unmerklich verbreitet.

226.

Die Fernungen sind dunkler, wenn die Luft bewölkt ist; mehr erleuchtet, wenn die Luft heiterer ist. Zuweilen flieſsen ihre Formen und ihre Lichter mit derselben zusammen.

227.

In der Abstufung der Berge muſs eine unmerkliche Verbindung durch Krümmungen beobachtet seyn, die durch Reflexe ihre Wahrscheinlichkeit erhalten. Vor allem müssen sie nicht hart bezeichnet seyn, und so aussehen, als ob sie von demjenigen, was ihnen zum Grunde dient, abgeschnitten wären.

228.

Die Gestalt der Felsen, ihre Härte, ihr Farbenton

sind sehr verschieden. Die einen machen eine einzige Masse aus, andere sind durch parallellaufende Schichten getheilt, wieder andere sind aus ungeheuern Blöcken zusammengesetzt, deren einige den nahen Sturz androhen. Manche haben das Ansehen verfallener Gebäude, oder biethen wellenförmige Gestalten dar; aber alle haben Unterbrechungen, Sprünge, Brüche. Sie können bald nackend, bald mit Moos oder Pflanzen bedeckt seyn; alle endlich biethen dem Künstler Abwechslung in den Formen und in den Farbentönen dar. Sie erhalten eine Annehmlichkeit anderer Art, wenn Quellen, die aus ihrem Schoofse entspringen, und Wasserfälle bilden, ihnen Bewegung und Leben mittheilen.

229.

Die Plane (Terrains) sind in der Mahlerei Erdräume, welche sich, einer von dem andern, unterscheiden, und auf welchen weder eine sehr hohe Waldung, noch besonders bedeutende Berge, vorkommen. Die Plane tragen mehr, als jeder andere Gegenstand, durch ihre Formen, ihr Helldunkel, ihren Farbenton, und durch die sie verbindende Kette zur Abstufung und Vertiefung der Landschaft bei.

230.

Die Vorgründe sind Erdräume, welche fast entblöfst sind. Man wendet sie vorn am Gemählde an. Sie sind geräumig, frei und mit einigen Pflanzen, Kieseln, Steinen, Trümmern besäet.

231.

Fabriken nennt man die Gebäude, womit eine Landschaft geziert ist. Wenn diese Gebäude blofs Strohhütten, Scheunen und Bauernhäuser sind, nennt man sie ländliche Fabriken; aber man behält den Namen Fabrik vorzugsweise den edleren und regelmäfsigen Gebäuden vor.

232.

Die Fabriken können, nach Umständen, von griechischer oder von gothischer Bauart, gut erhalten oder verfallen seyn. Die verfallenen und die gothischen Fabriken bringen den Begriff des hohen Alters hervor, dem es für melankolische Seelen nie an Reizen fehlt. Diese vergleichen gern die junge, sich immer erneuernde Natur mit den festesten Werken der Menschenhände, welche veralten,

und am Ende uns bloſs Trümmer darbiethen. Die edlen Fabriken legen in die Landschaft viel Majestät; die ländlichen Fabriken erwecken die angenehmen Ideen des stillen und reinen Lebens derjenigen, die sie bewohnen. Man kann ihnen mit Geschmack jene Werkzeuge beifügen, welche die Landbewohner gewöhnlich auſserhalb ihrer Häuser liegen lassen: Leitern, Zuber, Kübel, alte zerbrochene Fässer, Tröge, Schubkarren, Pflüge. Die Strohhütten erscheinen desto mahlerischer, je mehr sie den Charakter des Verfalles an sich tragen.

233.

So wie in der Natur ein mit Wasser durchschnittenes Land viel angenehmer ist, als ein trockenes Land, so hat auch dasselbe in den durch Kunst dargestellten Landschaften statt. Die Wässer gewähren ihnen einen eigenen Reiz; sey es, daſs sie aus der Höhlung eines Felsens herabfallen; sey es, daſs sie in einem steinigen, ausgeschwemmten Graben mit Schnelligkeit hineinströmen, wo sie weiſsen Schaum bilden; sey es, daſs sie zwischen Schilf unter die Wölbung der von ihnen benetzten Bäume langsam fortrieseln; sey es, daſs Blöcke drohender Felsen dunkle Schatten über sie verbreiten; sey es, daſs sie zwischen Kieseln und Grase sich schlängeln.

234.

Aber die Mahler, die in ihren Bildern Wasser anbringen, müssen mit den Grundsätzen der Wasser-Reflexe vollkommen bekannt seyn. Nur allein durch dieses Reflektiren biethen die Wässer in der Mahlerei das Bild eines wahren Wassers dar. Wenn das Wasser in Bewegung ist, empfängt dessen ungleiche Oberfläche auf den Wellen Lichter und Schatten, die sich dem Scheine nach mit den Gegenständen vermengen, und deren Gestalt und Farbe verändern.

235.

Die Pflanzen, womit man die Vorgründe der Composition bereichert, müssen von schöner Auswahl seyn, und sich durch die Gröſse ihrer Formen auszeichnen. Man kann auf den Vorgrund auch Strunke von Bäumen, welche vom Ungewitter abgeschlagen wurden, Äste, die noch beblättert sind, verunstaltete Bäume, deren krüppelige Stämme bald die Erde meiden, bald auf deren Oberfläche

zu kriechen scheinen, mit Pflanzen und Moos bewachsene Steine, Bruchstücke von Felsen u. s. w. hinstellen.

236.

Die menschlichen Figuren und die Thiere können in die Zahl der Reichthümer gezählt werden, welche den Vorgründen der Landschaften Zierde verschaffen. Wenn aber diese Figuren schlecht behandelt sind, tragen sie nur bei, das Werk herabzusetzen, statt es zu verschönern. Inzwischen sind sie bei dieser Gattung Mahlerei nur Nebenwerk, und sie machen eine üble Wirkung, wenn sie eine gesuchtere, feine Vollendung, als jene der anderen Gegenstände, darbiethen. Sie müssen hinreichen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erhalten, aber sie müssen nicht vorzüglich darauf hinziehen. Die Figuren müssen von derselben Arbeit, wie die Landschaft, und in demselben Geiste behandelt seyn. Es gibt sehr schöne Landschaften, geziert mit vortrefflichen, von einer andern Hand dazu gemahlten Figuren, welche wegen Übereinstimmung in der Ausführung dem Ganzen nachtheilig sind.

237.

Die Bäume gehören unter die schönsten Zierden der Landschaft. Obschon die Abwechslung in allen Gegenständen, aus denen eine Landschaft zusammengesetzt ist, gefällt, so sind es doch die Bäume, die ihr die gröſste Annehmlichkeit gewähren. Diese offenbart sich in denselben durch die Gattung und durch die Form.

238.

Das Geschlecht der Bäume fordert ein besonderes Studium des Mahlers, um in seiner Arbeit die einen von den anderen verschieden darzustellen. Man muſs bei dem ersten Blicke sehen, daſs es die Eiche, der Ulmbaum, die Fichte, die Pappel, die Weide, die Tanne oder jeder andere Baum ist, welcher für eine besondere Gattung kann erkannt werden.

239.

Auſser der Verschiedenheit, welche sich in jeder Gattung von Bäumen findet, gibt es auch in allen Bäumen insbesondere eine allgemeine Verschiedenheit. Man bemerkt sie in den mancherlei Arten, auf welche ihre Äste und Zweige durch ein Spiel der Natur gestellt sind, in Folge

dessen die einen stärker und dichter belaubt, die anderen schlanker und karg beblättert, dann, in Ansehung der Farbe, die einen grüner, die anderen gelblicher sind.

240.

Wenn der Mahler aber auch die Gattungen der Bäume nur mittelmäſsig vorzustellen weiſs, so soll er doch groſse Sorgfalt anwenden, in die Gestalt und Farbentöne derjenigen, die er vorstellen will, eine Abwechslung hinein zu bringen; denn die Wiederholung einer und eben derselben Behandlung des Baumschlages in einer Landschaft verursacht für die Augen eine Art von langer Weile, eben so wie für die Ohren die Eintönigkeit in einer Rede.

241.

Die Verschiedenheit der Formen ist so groſs, daſs der Mahler nicht zu entschuldigen ist, welcher bei Gelegenheit keinen Gebrauch davon macht, zumahl wenn er derselben benöthigt ist, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erwecken. Denn unter Bäumen, im allgemeinen, zeigt uns die Natur junge, alte, offene, gedrängte, spitzige; andere, deren Äste aufwärts, wieder andere, die abwärts sich biegen, kurz, von einer Anzahl von Gestalten, die sich leichter begreifen als beschreiben lassen. Man findet, zum Beispiel, daſs es in dem Charakter der jungen Bäume liegt, lange, dünne Zweige, in geringer Zahl, aber reich belaubt, die Kronen wohl untergetheilt, und die Blätter kräftig und gut gestaltet zu haben; daſs hingegen bei den alten Bäumen verhältniſsmäſsig die Äste kurz, dick, dicht zusammen gehäuft und zahlreich, daſs die Kronen abgestumpft, das Laubwerk ungleich und minder gut gestaltet sind.

242.

In dem Wechsel der Formen, von dem hier erwähnt wurde, muſs eine Vertheilung der Äste seyn, die ein richtiges Verhältniſs und eine wahrscheinliche Verbindung mit den Kronen hat, dergestalt, daſs sie sich wechselseitig unterstützen, um dem Baume eine bemerkbare Leichtigkeit und Wahrheit zu verschaffen.

243.

Die Bäume unterscheiden sich auch durch die Rinde. Sie ist gewöhnlich grau, aber dieses Grau, welches in

einer groben Luft, in minderen und morastigen Gegenden schwärzlich wird, zeigt sich hergegen klärer in einer feineren Luft; und es geschieht oft, daſs in trockenen Orten die Rinde mit leichtem, fest anklebenden Moose sich bekleidet, der ihr eine gelbe Farbe gibt. Um also die Rinde eines Baumes bemerkbar zu machen, kann sie der Mahler auf einem dunklen Grund licht, auf einem hellen dunkel annehmen.

B. Von der Übertragung der Erfindung auf das Kupfer.

244.

Die zweite wesentliche oder Haupteigenschaft eines Kupferstiches ist die Übertragung der Erfindung auf das Kupfer, nämlich die Behandlung des Stiches.

245.

Ihre Schönheit besteht bei allen eilf Stichgattungen hauptsächlich: erstens in der richtigen Zeichnung der Umrisse; zweitens in der zweckmäſsigen Ausführung von Licht und Schatten.

246.

Wenn letztere frei und nur halb hingesetzt ist, und dazu dient, mehr eine unausgeführte Zeichnung als ein vollendetes Bild darzustellen, so ist sie keinen besonderen Regeln unterworfen. Z. B. die bloſs geätzten, oder die frei ausgeführten Kupferstiche der dritten und vierten Stichgattung; ferner die auf Bister-, Farbentusch- und Kreidenzeichnungsart bearbeiteten Kupferstiche, welche ohnehin eigentlich bloſs Zeichnungen nachahmen, erhalten ihre Schönheit entweder durch die geschmackvolle, richtige, geistige Zeichnung allein, oder auch durch den Grad von Täuschung, die sie als Nachahmungen von Handzeichnungen hervorzubringen im Stande sind; es mögen nun bei den einen die Striche fein und ordentlich, bei den anderen die Tinten sanft und wohl verwaschen seyn oder nicht.

247.

Bei Kupferstichen hingegen, welche ausgeführte Bilder darstellen, ist die Behandlung von Schatten und Licht

von gröfserer Wichtigkeit. Zu dergleichen Kupferstichen werden gewöhnlich nur die erste Stichgattung mit dem Grabstichel, die vierte, nämlich die Ätzkunst, verbunden mit Stichelarbeit, die Schabkunst und die mit ihr verschwisterte LE BLON'SCHE Stichgattung angewandt.

248.

Die Schönheit der Behandlung bei Kupferstichen, welche in beiden letzteren Stichgattungen bearbeitet sind, liegt allein in der Leichtigkeit, womit alle möglichen Abstufungen von Schattirungen ausgeführt sind, so dafs sich nirgends ein Zwang des nach den verschiedenen Richtungen wirkenden Schabeisens gewahr nehmen läfst. Bei blofs geschabten Kupferstichen, wo die Verschiedenheit der Farben zur Bezeichnung der Form nicht mitwirkt, müssen die Stufen der kleinen, sanften Schattentöne mit besonderem Verstande angezeigt seyn. Je verschiedener diese Töne, und je richtiger dieselben, jeder an seinem Orte, angebracht, und mit dem daneben sich befindlichen, auf eine freie, ungezwungene Art verbunden sind, desto schöner ist die Behandlung. Mahler, die diesen Theil der Kunst mit dem Pinsel auf der Leinwand durch lange Übung sich eigen gemacht haben, kommen am sichersten dahin, ihn auch auf dem Kupfer zu bewirken. VERKOLJE, THOMAS FRYE, WILLIAM PETHER u. m. a. können hier als treffende Beispiele dienen. Ein geschabter Kupferstich, auf welchem viele und grofse ganz weifse, oder gleich schwarze Flecken vorkommen, ist gewöhnlich eine schlechte Nachahmung des Originals, wornach er verfertigt wurde. Nur Nachtstücke, deren Natur grofse schwarze Schattenmassen und grelle Lichter fordern, können von dieser Regel ausgenommen seyn.

249.

Ein grofser Reiz der Behandlung bei der Schabkunst liegt in der Granirug selbst. Je feiner diese ist, desto besser drückt sie den Schmelz der Farben aus. In jedem Falle aber dürfen, um die Umrisse zu bezeichnen, einzelne Striche oder auch Schraffirungen nur äufserst sparsam, und blofs in den dunkelsten Stellen, wo sie zwar ihre Wirkung thun, aber dem Auge nicht auffallen, angebracht seyn. In den lichten Tönen vertragen sie sich mit dem Sanften der Schabkunst auf keine Weise; sie machen Alles hart und steif. Nur RICHARD EARLOM, einer der

gröſsten Schabkünstler, hat es bisher durch seine besondere Geschicklichkeit dahin gebracht, Striche und Punkte in die geschabte Arbeit auf eine gefällige Art einzumengen; aber diese sind mit einer geschmackvollen Nadel, gröſstentheils in Punkten, die sich mit der Granirung besser als Striche vereinbaren, mehr zur Verstärkung der dunkelsten Schatten, als zur Bezeichnung der Umrisse, und niemals in der Carnation, wo sie immer üble Wirkung thun, angebracht.]

250.

Da die le Blon'sche Stichgattung mit der Schabkunst eine groſse Ähnlichkeit in der Bearbeitung hat, so sind die Regeln der Behandlung fast dieselben. Hier kommt nur noch das Colorit zu betrachten. Der einzige Endzweck dieser Stichgattung ist, Öhlgemählde nachzuahmen, folglich ist die Schönheit eines solchen Kupferstiches auf das Höchste dann gebracht, wenn die Behandlung der Farben darin so geschickt ausgeführt ist, daſs wir ein mit Öhlfarben gemahltes Bild, und keinen Kupferstich, vor unseren Augen zu haben glauben.

Le Blon, der Erfinder dieser Stichgattung, hat unter denjenigen, die sie ausübten, die besten Stücke dieser Art geliefert; aber sie sind nicht das Schönste, was man hervorbringen kann. Er bediente sich zu dem Stiche seiner Platten verschiedener Kupferstecher, welche die Absichten, die le Blon, den wir als einen verständigen Coloristen annehmen wollen, vielleicht hatte, nicht immer erreicht haben. Es fehlt in den meisten von ihm herausgegebenen Stücken entweder an der richtigen Zeichnung, oder an der Harmonie von Licht und Schatten, oder an der gehörigen Mischung der Farben, öfters an allem diesen zugleich. Würde ein William Pether, oder sonst ein Mahler, gleich geschickt, das Schabeisen und den Pinsel zu führen, nach le Blon'schen Grundsätzen arbeiten, so könnte man in dieser Stichgattung, besonders wenn man noch neue Kunstgriffe dazu auffände, Blätter erhalten, die ihrem Entzwecke vollkommner, als alle le Blon'schen entsprechen würden.

251.

Die gröſste Kunst erfordert die Behandlung der ersten Stichgattung mit dem Grabstichel, und der sie nachahmenden vierten, wo die Ätzung mit der Stichelarbeit verbun-

den wird. Ihre Schönheit besteht darin, die mancherlei Stoffe, als am menschlichen Körper die Carnation und die Haare, die verschiedenen Kleidungsstoffe, Stein, weiches Erdreich, Metall, Wolken, Bäume u. s. w. auf verschiedene Art so auszudrücken, daſs man alle diese verschiedenen Stoffe deutlich erkennen, und ohne Schwierigkeit von einander unterscheiden kann.

252.

Obgleich der Kupferstecher nicht in dem Vortheile ist, die verschiedenen Körper mit ihren Farben vorzustellen, so gebricht es ihm doch nicht an Mitteln, derselben Oberfläche so deutlich auszudrücken, daſs man die harten Körper von den weichen, die glatten von den rauhen, die glänzenden von den matten wohl unterscheiden kann, und dadurch einem Kupferstiche Wahrheit, Deutlichkeit und Annehmlichkeit zu verschaffen, und ihn beinahe bis zum bunten Gemählde zu erheben.

Die Mittel dazu liegen in der nach Grundsätzen eingerichteten Verschiedenheit der Behandlung des Grabstichels, das ist, in der Wahl der Striche, und in derselben Führung und Vertheilung. Ist diese Behandlung bei einem Kupferstiche durchaus von einerlei Art, so wird dieser immer von minderer Deutlichkeit und für das Auge von weniger Wirkung seyn, als ein solcher, auf welchem jede Materie auf die ihr zukommende Art behandelt ist, und dieserwegen uns über ihre Eigenschaft keinen Zweifel läſst. Es ist ein Gebrechen an einem Kupferstiche, wenn man, wegen der unverständigen Behandlung des Grabstichels, gewisse Körper bloſs aus den Umrissen, und dem Licht und Schatten, errathen kann; man muſs, wenige Fälle ausgenommen, aus der Behandlung allein, Carnation, Tuch, Seidenstoff, Metall, Stein und alle die verschiedenen Körper von einander zu unterscheiden im Stanbe seyn.

253.

Es ist demnach nicht gleichgültig, die Schatten und Lichter durch zufällige, und willkürlich über einander gezogene Striche hervorzubringen, sondern die Striche und Punkte, welche zur mahlerischen Bezeichnung der Oberflächen der verschiedenen Körper angewendet werden, müssen wechselweise gerade und gebogen, rein und rauh, frei geschwungen und steif, genährt und mager, zart und

stark, und alle bald in weiten, bald in engen Schraffirungen, jederzeit nach den Formen der Körper, und dem natürlichen Gange der Muskeln und Falten, und aller Arten von Erhöhungen und Vertiefungen, mit Verstand ausgeführt seyn, wie wir es bald in besonderen Regeln auseinandersetzen werden.

254.

Die Carnation wird in den lichteren Schattirungen weniger durch Striche, als durch Punkte bezeichnet. Bei weiblichen Figuren und bei Kindern, wo die Carnation besonders zart ist, müssen die Punkte häufiger, als bei Männern angebracht seyn. Viele vortreffliche Kupferstecher machen diese Punkte etwas länglich und an den beiden Enden stumpf, und führen sie, den Formen gemäſs, in förmlichen Schraffirungen. Zwischen diese Schraffirungen, und zwischen den einander gegenüber gesetzten Enden der länglichen Punkte, bringen sie ebenfalls Punkte, die jedoch sehr zart sind, an, um die Schattirungen mehr zu verbinden, und das Ganze sanft zu decken. Jemehr diese länglichten Punkte gegen die Lichter sich verlaufen, desto zarter und kürzer werden sie, so daſs sie zuletzt in lauter immer kleinere Punkte sich verlieren. Gegen die stärkeren Schatten aber, und sobald eine zweite Strichclasse dazu kommt, werden sie mittelst ihrer Endungen an einander gehängt, so daſs sie einen fortgesetzten Strich ausmachen. Die zarteren dieser länglichen Punkte und alle Zwischenpunkte werden gröſstentheils mit der trockenen Nadel hinzugefügt. Man findet hierüber gute Muster in mehreren Blättern des Franz Bartolozzi, Robert Strange und einiger neuerer Kupferstecher.

255.

Kupferstecher hingegen, die bloſs den Grabstichel anwenden, bearbeiten die lichten Schattentöne der Carnation mit einer, nach Bedürfniſs, mehr oder minder zarten Schraffirung fortgeführter Striche, zwischen welche sie Stichelpunkte in gleichen Entfernungen anbringen. Diese Behandlung erfordert einen sehr geübten und reinen Grabstichel, und entspricht, wenn die Schraffirungen den gehörigen Grad von Feinheit haben, der Absicht vollkommen. Edelink, in seiner guten Zeit, und Wille, können als treffliche Muster hierin angeführt werden.

256.

Im Porträte, wo besonders die höchste Genauigkeit in Bezeichnung der feinen Muskeln zu beobachten ist, machen die Grabstichelpunkte die beste Wirkung; ihre etwas längliche Form trägt sehr viel bei, die Schweiſslöcher auszudrücken. Alle groſsen Kupferstecher können hierüber als Muster angeführt werden. Man sehe z. B. Johann de Boullongne von Wille nach Rigaud; den Grafen von Sinzendorf von Claud. Drevet nach Rigaud; Samuel Bernard und René Pücelle von Peter Drevet; Peter Mignard von G. F. Schmidt; Martin van den Baugart von Edelink; Ludwig Anton de Pardaillan de Gondrin von Fr. Chereau, wo auch die Hände sehr schön behandelt sind u. s. w. Die etwas stärkeren Töne der Carnation werden bei dem Porträte entweder durch eine dichtere Zusammenstellung dieser Punkte, öfters aber, und mit besserem Erfolge, durch eine Classe feiner Striche, bewirkt, zwischen welchen dergleichen Punkte in einer etwas schiefen Richtung angebracht sind.

257.

Die Schatten der stärkeren Classen werden mit zarten und ziemlich eng neben einandergezogenen Strichen hervorgebracht; diese laufen zwei- auch dreifach übereinander. Die kräftigen Schatten, welche bloſs durch zwei Schraffirungen genährter Striche bewirkt sind, sagen der Weichheit der Carnation selten zu, und können nur in sehr kleinen Köpfen und bei schmalen Schatten angebracht werden; aber in diesem Falle müssen die weiſsen Würfeln mit Punkten ausgefüllt seyn.

258.

In nackten Figuren sollen diese Punkte nur in den schwächeren Schatten, die aus höchstens zwei Strichclassen bestehen, und nicht zu häufig angebracht seyn. Einige gute ältere Kupferstecher haben diese Punkte gar zu sparsam angebracht, und deshalben die Carnation nicht weich genug vorgestellt. In dem berühmten Blatte der Judith, welches Corn. Galle, der Ältere, nach Rubens, gestochen hat, und das man mit Recht als ein Meisterstück bewundert, wird ein einziger Reiz vermiſst, nämlich der, daſs in der Figur des Holofernes, und in den über dem Gezelte schwebenden Engeln die Carnation ohne alle

Punkte, bloſs mit Strichen allein, und gerade mit eben der Behandlung, wie bei den Drapperien, ausgeführt sind.

259.

Von den Punkten, die, wie wir gesehen haben, gröſstentheils bei der Carnation dienen, ist noch anzumerken, daſs sie, zwischen zwei Strichen angewandt, ordentlich und in gleicher Entfernung von einander gestellt seyn, daſs sie ferner in den lichten Tönen ihre längliche Richtung nach den Formen der Körper oder Muskeln, und dann, nach Bedürfniſs, bald dichter, bald weitschichtiger, aber immer sehr ordentlich ausgeführt seyn müssen.

260.

Ein sehr gesuchter Wechsel von kurzen Strichelchen und von Grabstichelpunkten, und derselben mühsame Anordnung in Triangeln oder Kreuzchen und dergleichen, machen ein glasartiges Ansehen, und berauben die Carnation ihrer Weichheit vielmehr, als daſs sie selbe beförderten. Wenn eine solche Behandlung noch überdieſs auch breit, folglich auffallend ist, so stellt sie dem Auge mehr einen Cottonmodel, als eine porose Menschenhaut dar. In diesen Fehler ist Wille in seinem Blatte: La mort de Marc-Antoine, nach P. Battoni, selbst Bervic, in seinem übrigens bewunderungswürdigen Meisterstücke: Nessus und Dejanira, nach Guido Reni (auf des Nessus Brust) offenbar verfallen. Man staunt die auſserordentliche Kunst an, aber man vermiſst darin Wahrheit. Ein schönes Muster von weicher Carnation gibt Hymens Figur auf der von Franz Bartolozzi nach Hannibal Carraccio gestochenen Clytia.

261.

Die Haare werden am besten durch parallellaufende Striche ausgedrückt, welche, um die Schatten zu bezeichnen, nach Bedürfniſs verstärkt werden. Lichte Haare fordern feine, dunkle etwas genährtere Striche; in jedem Falle aber müssen dieselben dicht nebeneinander gezogen seyn. Bei gröſserer, ausgeführter Arbeit, z. B. in Porträten, werden die gekräuselten, einzelnen Haare weiſs ausgespart, und die anderen massenweise hinzugesetzt,

welches gute Wirkung macht. Man sieht hierüber schöne Beispiele in den zwei berühmten Porträten des Wilh. Brisacier und G. Charrier, die unter Anton Masson's beste Arbeiten gerechnet werden. Man pflegt bei den Haaren nur selten, nämlich in den breiten Schattenmassen, wo die Haarparthieen nicht mehr bestimmt zu sehen sind, eine Kreuzschraffirung anzubringen; diese Kreuzstriche aber müssen immer zarter als die Anlagsstriche seyn. Eine dritte Strichclasse ist der Bezeichnung der Haare ganz zuwider, und darf also niemals angebracht seyn. Vortreffliche Muster von zarter Behandlung der Haare biethen mehrere von J. Houbraken gestochene Porträte dar, z. B. A. Seba, nach J. M. Quinkhard, Egid. van den Bempden, F. von Collen, beide nach J. Wandelaar u. s. w.

262.

Das kurzhaarige Pelzwerk muſs durchaus mit kurzen, spitzigen Strichen, und, nach Beschaffenheit des Felles, bald zarter, bald stärker behandelt seyn. In den Schattenmassen, besonders in den dunkleren, ist ein Wechsel von feinen und etwas stärkeren Strichen, wenn sie verständig vermischt sind, von guter Wirkung. Kreuzschraffirungen müssen, besonders in weiſsem, feinen Pelzwerk, nur sehr sparsam angebracht, wo möglich ganz vermieden seyn. Muster von schöner Behandlung des Pelzwerkes sieht man in nachbenannten Stücken: Carl, Erzbischof, Herzog von Cambrai, von G. F. Schmidt nach H. Rigaud; J. B. Silva, von Ebendemselben; H. Oswald, Cardinal von Auvergne, gestochen 1749 von C. Drevet; Wilhelm, Cardinal Dubois, gestochen von P. Drevet 1724; Andreas, Herkules von Fleury, gestochen von Fr. Chereau dem Älteren; derselbe Fleury von P. Drevet; Renayus Franz von Beauvau, von P. Drevet 1727, sämmtlich nach H. Rigaud; Peter von Guerin, Cardinal von Tencin, gestochen von J. G. Will nach St. Parocel; der h. Borromäus, von G. Edelink nach Carl le Brun; Ludwig XVI., König von Frankreich, gestochen von J. Müller; derselbe König, gestochen von Bervic u. s. w. Auch kann hier der schöne Hund mit dem jungen Frisius, von H. Golz, und der ruhende Löwe, von de Gheyn, mit Stillschweigen nicht übergangen werden.

263.

Die Kleiderstoffe erfordern, um wohl von einander unterschieden zu werden, sehr verschiedene Behandlungen.

Der Sammet wird sehr zweckmäſsig mit genährten Strichen, zwischen welchen feine Zwischenstriche (Entre-deux) angebracht sind, ausgedrückt. Da, wo sich die Striche gegen den Glanz verlieren, müssen sie spitzig, und die Zwischenstriche etwas kürzer als jene seyn. Letztere schwellen in den Schatten zuweilen an, die starken aber behalten fast durchaus den nämlichen Grad von Dicke. Da, wo diese Anlage von genährten und Zwischenstrichen eine stärkere Färbung in breiten Massen fordert, wird sie mit einer weiten Kreuzschraffirung hervorgebracht, deren Striche nach Bedürfniſs anschwellen und dünner werden. Diese zweite Schraffirung darf jedoch nicht mit Zwischenstrichen begleitet seyn. Beispiele von schön behandeltem Sammete sieht man in J. G. Wille's Porträte des J. B. Massé vom Jahr 1755 nach L. Tocqué, und desselben L. Phelypeau, Graf von Saint-Florentin, vom Jahr 1751, ebenfalls nach L. Tocqué.

264.

Dieselbe Behandlung ist auch geeignet, Moire, Damast und andere glänzende, schwere Seidenzeuge, besonders wenn sie auf lichtem Grunde dunklere Blumen haben, auszudrücken, nur muſs sie hier im Allgemeinen enger als bei dem Sammete seyn; und die Zwischenstriche werden nicht immer in der ganzen Anlage, sondern nur in den Schatten angebracht. Sehr gute Beispiele von Damast mit Blumen sind in Wille's, Grafen St. Florintin und Massé bei den auf diesen Porträten befindlichen Stühlen, dann von weiſsem Atlas in eben dieses Meisters Cleopatra nach Caspar Netscher und instruction paternelle nach G. Terburg.

265.

Die übrigen Kleidungsstoffe werden ebenfalls auf mancherlei, sehr verschiedene Art behandelt. Diese Verschiedenheit liegt aber nicht so viel in der Wahl der Striche, als weit mehr in der engeren oder weiteren Anordnung derselben, oder auch bloſs in der Form der Schatten und Lichter, die damit hervorgebracht werden; denn Zeuge, die von heller Farbe, oder ganz weiſs sind, er-

fordern Schraffirungen von zarten Strichen; dunkle oder ganz schwarze müssen mit stärkeren Strichen ausgeführt seyn. Eben so wird der Unterschied zwischen dicken Stoffen, als Tuch und anderen Wollzeugen, und zwischen dünnen, als Leinwand, Taffet und anderen zarten Seidenzeugen mehr durch die grofsen, runden, oder den kleinen, schneidigen Falten, als durch die Verschiedenheit des Grabstichels kennbar gemacht. Wenn eine Kleidung von weifsem Wolltuche und eine von weifser Leinwand mit derselben Classe von Strichen bearbeitet sind, so wird man doch den Unterschied der beiden Stoffe leicht, und zwar blofs auf der Verschiedenheit des Faltenwurfs erkennen; das Wolltuch macht wenige und grofse, die Leinwand hingegen viele und kleine Falten.

266.

Mehr Ähnlichkeit hat im Kupferstiche die feine Leinwand mit dem Taffete, denn beide Stoffe machen kleine Falten. Allein bei etwas genauerer Betrachtung zeigt sich, dafs die Falten des Taffets schneidig, scharf gebrochen und schwebend, jene der Leinwand hingegen rundlich und hängend sind. Beispiele von zweckmäfsiger Behandlung feiner, weifser Leinwand sieht man in Schmutzer's Theodosius, an dem zur Rechten stehenden Knaben, der eine Fackel hält, und in Wille's Dévideuse und Liseuse, beide nach G. Douw. Minder glücklich hat Wille die Leinwand in seinem Blatte la Tricoteuse Hollandoise nach F. Mieris bezeichnet. Die Behandlung ist beinahe wie jene der übrigen Kleidungsstoffe; die Striche bei der Leinwand sollten aber etwas zarter seyn.

267.

Zu dem Atlas kann ebenfalls dieselbe Schraffirung, die dem Taffete und der Leinwand zukommt, angewandt werden, dennoch wird man ersteren Stoff leicht von den beiden anderen unterscheiden; denn die Falten des Atlasses sind gröfser und noch mehr hängend, als bei der Leinwand, weil der Atlas dichter und schwerer ist. Aber am meisten unterscheidet er sich durch seinen Glanz, welcher nicht anders als mit kontrastirenden Schatten und Lichtern, die weder in dem Taffet, am wenigsten in der Leinwand statt haben, bewirkt werden kann.

268.

Es zeigt sich hieraus, dafs der nach Grundsätzen arbeitende Kupferstecher eben nicht immer benöthigt ist, die Verschiedenheit der Stoffe durch eine verschiedene Wahl von Strichen zu bezeichnen, sondern dafs ihm in einigen Fällen die Formen der Schatten und Lichter seines Originals selbst, wenn er sie mit Verstand zu übertragen weifs, hinlänglich zu statten kommen, seinem Kupferstiche Natur und Wahrheit zu verschaffen. Es erhellet aber auch, dafs der geschickteste Kupferstecher gewisse Stoffe, wenn sie in dem Gemählde, wonach er sticht, (entweder wegen unrichtiger Faltenlegung, oder wegen fehlerhafter Schattirung) schlecht ausgedrückt sind, durch Anwendung aller möglichen Behandlungsweisen, derer sein Grabstichel fähig ist, auch auf dem Kupfer weder mit Wahrheit noch mit Gefälligkeit vorzustellen vermögend ist, und dafs man daher die Fehler in manchem Kupferstiche, die oft ganz allein auf die Rechnung des Gemähldes, wonach er verfertigt wurde, kommen sollten, mit Unrechte dem Kupferstecher zu Last legt, der dabei vielleicht nur den einzigen beging, dafs er seinem Originale gar zu treu geblieben ist.

269.

Um dicke und zugleich rauhe Wollzeuge genau zu bezeichnen, wendet man mit gutem Erfolge wellenförmige Striche an; sie dienen zur ersten und engsten Strichclasse, und werden mit zwei weiteren Classen reiner Striche übergangen. Je kleiner die Wellen der Anlagsschraffirung sind, desto rauher und wollichter erscheint der Stoff. In dem Rocke von Wille's Cuisinière Hollandoise nach G. Metzu, findet man ein schönes Beispiel dieser Behandlung. Bei Teppichen und anderen Zeugen, die noch rauher sind, pflegt man, statt der wellenförmigen Striche, kleine abgesetzte Striche, welche die Form von Zirkelsegmenten haben, in der Anlage zu gebrauchen. Die Wirkung davon ist trefflich, wie man in dem Teppiche auf Wille's Observateur distrait sehen kann.

270.

Alle harten Körper mit glatten Oberflächen werden mittelst parallellaufender, rein und scharf gezogener Striche ausgedrückt, die, wie es Licht und Schatten er-

fordert, bald zart, bald genährt und saftig ausgeführt sind. Wenn auf einem starken Schatten, wie bei polirten Metallen, oder anderen glänzenden Körpern es oft der Fall ist, gähe, blinkende Lichter angebracht sind, so müssen die Schattenstriche gröſstentheils stumpf abgeschnitten, nicht in Spitzen geendigt seyn. Kreuzschaffirungen dürfen nur sehr sparsam, bloſs in den schwärzesten Schatten, hauptsächlich da, wo ein nebenstehender Gegenstand dem glatten Körper den Glanz benimmt, angewendet seyn. Die Striche dieser Kreuzschraffirungen müssen aber ungleich zarter als die Anlagsstriche seyn. Beispiele von schöner Behandlung glänzenden Metalles findet man in Wille's schon erwähntem Observateur distrait, und in eben desselben Künstlers Grafen Saint Florentin, wo der silberne Schreibzeug und das vergoldete Sesselgestelle meisterhaft ausgeführt sind. Ein treffliches Muster von einem glänzenden Harnische sieht man auf dem von M. Natalis nach Titian bearbeitetem Blatte, welches den Marchese Alfons de Quast mit seiner Geliebten vorstellt. Werden auf schimmernden Körpern die Kreuzschraffirungen zu häufig, oder mit zu sehr genährten Strichen angebracht, so entsteht daraus eine unangenehme Wirkung, wie man z. B. in Wille's nach H. Rigaud gestochenem Porträt des Generals Belle Isle, das er i. J. 1743, folglich noch nicht in seiner besten Zeit, herausgegeben hat, ersehen kann.

271.

Luft, Wolken, Rauch, Erdreich, Steine und Holz kommen in Kupferstichen meistentheils in dem Grunde vor, und dann sind diese Materien bloſs durch gewöhnliche Schraffirungen, welche nach Bedürfniſs auf verschiedene Weise gezogen sind, ausgedrückt; dort aber, wo sie hervorstehen, oder in gröſseren Massen und ausführlicher vorkommen, müssen sie auch, jede insbesondere, und auf mannigfaltige Art behandelt seyn.

272.

Die reine Luft, welche den blauen Himmel vorstellen soll, wird mit wagerechten, sehr geraden, rein geschnittenen Parallelstrichen, die gegen den Horizont immer zarter und etwas weiter werden, ausgedrückt. Eine Kreuzschraffirung findet hier nicht statt, es sey dann auf einem Rau

me, der mit Wolken umgeben ist; aber alsdann scheint dieser Raum mehr einen grauen trüben, als einen lazurnen Himmel anzuzeigen.

273.

Wolken werden überhaupt mit zarten Strichen und engen Schraffirungen hervorgebracht, und es ist zu bemerken, daſs die dabei angewandten Striche immer nach den Formen der Wolken, etwas rundlich gebogen seyn müssen. Bei sehr weiſsen Wolken, zumal wenn sie von der Sonne beleuchtet sind, ist öfters eine einzige Classe, und zwar der zartesten Striche, hinlänglich; gäben aber auch diese einen zu starken Ton, so wendet man dafür abgesetzte Strichelchen, jedoch in ordentlichen Reihen an. Dunklere Wolken werden gröſstentheils mit zwei auch drei Strichclassen behandelt. In den schwärzesten Tönen sind die Striche bloſs verstärkt. Die gröſste Kunst bei Behandlung der Wolken liegt hauptsächlich in der verständigen Anwendung der Schraffirungen; denn die eine Classe muſs gegen den scheinbaren Umriſs der Wolke immer etwas kürzer, als die andere, und die Schraffirungen einer Parthie müssen mit der andern so verwebt seyn, daſs zwar die Wolken von einander in etwas abgestuft, dennoch aber, wie jeder Dunst, zusammenhängend erscheinen. Da die Formen der Wolken sehr zufällig und abwechselnd sind, so sollen auch die Schraffirungen allerlei sehr verschiedene Richtungen haben, im Ganzen jedoch keine Verwirrung, sondern Weichheit und Harmonie darstellen.

274.

Die Rauch- und alle Dunstwolken werden auf diselbe Art, wie die Luftwolken behandelt. Von Rauchwolken findet man ein gutes Beispiel auf dem von Woollet nach B. West herausgegebenem Blatte: The battle at la Hogue. Staubwolken sind nicht so zusammenhängend; es müssen daher die Schraffirungen aus kürzeren Strichelchen bestehen, die mehr durch ihre Stellung, als durch ihre Ausdehnung mit einander verbunden sind.

275.

Das weiche Erdreich wird in lichten Stellen mit unterbrochenen, in den Schatten fortlaufenden, aber immer krummen, etwas unordentlichen Strichen ausgeführt. Da, wo die Striche sich enden, sind sie stumpf abgesetzt. Man

wendet in dunkleren Stellen gemeiniglich zwei, auch drei Schraffirungen übereinander an, deren Striche ebenfalls, wie jene der Anlagsschraffirung, krumm, etwas unordentlich, hier und da unterbrochen, und stumpf abgeschnitten sind. Um das Unebene, Rauhe zu vermehren, sind hin und wieder in dem Korn kleine Stichelpunkte, jedoch nicht sehr ordentlich, sondern ganz frei, zuweilen an den Strichen hängend, angebracht. Man besehe hierüber SCHMUTZER's oben erwähnten Theodosius, wo ein kleiner Raum von gut behandeltem Erdreich anzutreffen ist.

WOOLLET und einige seiner Nachahmer haben eine ganz besondere, von der hier beschriebenen ziemlich verschiedene Art, das Erdreich vorzustellen; diese hat zwar viel Gefälliges, aber sie ist nicht sehr natürlich; denn die ganze Behandlung ist zu breit; die dabei angewandten Striche sind zu rund geschlängelt, und das Ganze ist zu gesucht und zu auffallend. Man sehe WOOLLET's berühmtes Blatt: Death of general Wolfe, und die meisten Blätter dieses Künstlers.

276.

Die Stämme der Bäume, deren Blätter und die Pflanzen erfordern ebenfalls eine freie Behandlung. Bei dem Baume hat die Rinde des Stammes mit der Unebenheit der Erde groſse Ähnlichkeit, folglich ist die Behandlung des Grabstichels fast dieselbe. Weil aber die Rinde hart, und an manchen Bäumen glatt ist, so werden dabei die Striche feiner, und die Schraffirungen enger, als bei dem Erdreiche angebracht. Es sind indessen wenige Fälle, wo dergleichen Gegenstände mit dem Grabstichel allein können dergestalt bearbeitet werden, daſs sie die erforderliche Ungezwungenheit erlangen; sie finden gröſstentheils nur in Vorgründen statt, wo die noch hinlängliche Gröſse der Formen dem Grabstichel die gehörige Freiheit läſst. Wo Gebüsche oder Bäume vorkommen, die in einiger Entfernung stehen, aber dessen ungeachtet noch bestimmte Umrisse und Schatten haben, muſs die dabei nöthige Ausführlichkeit immer mit der Ätzung bewirkt werden. Für Baumstämme und Baumblätter, Gräser und Pflanzen geben WOOLLET, MIDDIMAN und ANGUS vortreffliche Muster.

277.

Steine, wenn sie roh und unbearbeitet sind, folglich

eine rauhe Oberfläche haben, werden in dem Kupferstiche, wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Erdreiche, eben so wie dieses, behandelt. Gearbeitete, flache Steine werden mit geraden Strichen ausgedrückt. Je glätter der Stein ist, desto gerader und netter müssen die Striche gezogen seyn.

278.

Aufser den in den vorhergehenden Paragraphen angeführten Behandlungsweisen, wenden verständige Kupferstecher in mancherlei Fällen auch noch verschiedene andere an, die man in einer Abhandlung über die Kupferstichkunde, die zur Absicht hat, einen Kunstkenner, nicht einen Kupferstecher selbst zu bilden, weder auseinander zu setzen nöthig hat, noch auch durch Worterklärungen deutlich darzustellen im Stande ist. Welche diese Behandlungsweisen aber immer seyn mögen, so machen sie, wenn sie auf den allgemeinen Grundsätzen beruhen, die ein Künstler, der, man möchte sagen, mit dem Grabstichel mahlen will, niemals aus den Augen lassen darf; und diese Grundsätze, um dasjenige, was bisher von den verschiedenen Behandlungsweisen umständlicher gesagt worden ist, hier in Kürze zusammen zu fassen, sind folgende:

Scharfe, reine Striche dienen glatte Körper zu bezeichnen. Rauhe, wellenförmige, krumme und abgesetzte Striche und die Punkte werden zu Darstellung matter und rauher Oberflächen angewandt.

Einfache Schraffirungen befördern Glattheit; zwei- und mehrfache Rauhheit und Abstumpfung.

Den höchsten Grad der Glattheit, nämlich Glanz, bringt die einfache Schraffirung reiner und gerader Striche, den höchsten Grad von Rauhheit eine dreifache Schraffirung von wellenförmigen, oder von abgesetzten Strichen hervor.

Hieraus erhellet, dafs zwischen diesen äufsersten Grenzen vielerlei Mischungen von Behandlungsarten enthalten seyen, und dafs es blofs in dem Verstande des Künstlers beruhe, von denselben in den verschiedenen Fällen die gehörige Anwendung zu machen.

279.

Allein es ist nicht genug, bei Beurtheilung der mahle-

rischen Behandlung des Grabstichels blofs darauf zu sehen, wie die Striche gewählt sind; noch wichtiger ist die Untersuchung, wie ihre Richtung, nämlich die Führung der damit bewirkten Schraffirungen (Conduite des hachures) beschaffen ist. Die Wahl der Striche bei der Kupferstecherei kann mit der Wahl der Farben in der Mahlerei, die Führung der Striche aber mit der Auftragung, Verbindung und Verflöfsung der Farben, und mit dem Zuge des Pinsels gewissermafsen verglichen werden. Zu ersterem ist in beiden Künsten mittelmäfsiges Talent und kurze Übung hinlänglich; das andere hingegen fordert grofses Genie, vieles Nachdenken und häufige Erfahrung.

280.

Alle Züge des Wahren und Schönen, welche in einer verständigen Führung und gefälligen Verbindung der Striche liegen, bestimmt anzugeben, ist wegen der fast unendlichen Mannigfaltigkeit der Fälle eben so schwer, als sie blofs mit Sprache, besonders solchen, die nicht selbst in der Zeichnung einige Übung haben, begreiflich zu machen. Sie müssen gröfstentheils auf guten Kupferstichen gezeigt und erklärt werden. Hier wollen wir daher nur die Hauptbegriffe und die allgemeinen Regeln davon auseinanderzusetzen suchen.

281.

Alle Schraffirungen, besonders jene, die zur Anlage dienen, müssen nach den Formen der zu bezeichnenden Körper geschwungen seyn. Es ist nicht genug, bei runden Körpern die Schatten und Reflexe blofs durch die Abwechslung zarter Striche mit starken, oder durch Anwendung einer gröfseren oder kleineren Zahl von Strichclassen hervorzubringen; sondern die Schraffirungen selbst müssen gröfstentheils den eigentlichen Grad der Ründung des Körpers bezeichnen, für dessen Schattirung sie angewandt sind. Um sich von der widrigen Wirkung, welche die Vernachlässigung dieser Regel veranlafst, zu überzeugen, darf man z. B. nur irgend einen Kupferstich des Marcus Pitteri untersuchen. Dieser in vielen Rücksichten würdige Künstler bearbeitete die meisten seiner Blätter mittelst einer einzigen Classe von Strichen, welche fast über alle Schatten und Lichter parallel fortlaufen. Durch seine Kenntnisse, die er vom Helldunkel hatte, brachte er es freilich dahin, die Erhöhungen und

Vertiefungen wohl zu bezeichnen, allein wenn man einige Stellen, besonders in kleinen Ausführlichkeiten betrachtet, so findet man viele Undeutlichkeiten, die bloſs daher kommen, daſs die Striche den Formen zuwider geführet sind. Claudius Mellan hat ebenfalls auf eine dieser etwas ähnliche Art den regelmäſsigen Gang der Schraffirungen nach den Formen der Körper fast ganz bei Seite gesetzt. Seine meisten Blätter sind mit einer einzigen Classe parallellaufender Striche, welche ohne Unterschied über alle Formen hinweggehen, bearbeitet. Man hat sogar von ihm einen Christuskopf, der mit einem einzigen Schneckenstrich von der Nasenspitze an durch das ganze Blatt ausgeführt ist. Es läſst sich, ohne eben den Kupferstich selbst zu sehen, leicht denken, was dieser Zwang für einen widrigen und alle Formen gleichsam durchschneidenden Gang von Schraffirungen hervorbringen muſste; ohne der matten Schatten, der unmahlerischen, eintönigen Wirkung und der mancherlei Verworrenheiten zu erwähnen, die bei einem solchen Kupferstecher-Gaukelspiel auf keine Weise zu vermeiden sind.

282.

Wo mehrere Schraffirungen übereinander vorkommen, muſs die erste stark, genährt und enge, die zweite ein wenig dünner und weiter, die dritte noch zarter seyn. Die erste, welche in der Carnation den Gang der Muskeln, und in den übrigen Körpern die Formen anzeigt, muſs die herrschende seyn; die anderen Strichclassen sind nur hinzugefügt, um den Figuren oder Körpern, worauf sie angewandt werden, mehr Färbung zu geben: die erste zeichnet, die anderen mahlen; die erste dienet, die Formen zu bestimmen, die anderen, um darüber die gehörige Wirkung des Helldunkels zu verbreiten.

283.

Wenn die erste und zweite Classe sich so kreuzen, daſs sie Vierecke bilden, so muſs die dritte auf einer der beiden ersteren Rauten bilden. Oder, wenn die beiden ersteren Rautenförmig sind, so muſs die dritte viereckig seyn. Letztere Behandlung macht bessere Wirkung, und hat also vor der ersteren den Vorzug.

284.

Man hat bemerkt, daſs die doppelten Schraffirungen,

welche Vierecke, oder ein Gitter formiren, das ist, welche sich senkrecht kreuzen, eine härtere, und dem Auge minder angenehme Arbeit darstellen, als die Striche, welche sich so durchschneiden, daſs sie ganze oder halbe Rauten bilden. Diese letztere Art hat den Vorzug bei Vorstellung weicher Körper, und man entfernt sich mehr oder minder davon, in dem Verhältnisse der Rauhheit, die man in dem Traktamente verlangt, welches man anwenden will. Bei der Drapperie kann nur selten und in wenigen Fällen, bei der Carnation fast niemals eine andere Art mit gutem Erfolge angewendet werden. Wider die gehörige Kreuzung der Striche haben selbst geschickte Kupferstecher mehr oder minder gefehlt, indem sie ihre Schrafſirungen fast durchgängig gitterartig ausgeführt haben. Die gröſsten Theils daraus entstandene üble Wirkung mag es auch wohl seyn, warum man von jeher dem Grabstichel die Schuld, daſs er, selbst unter der geschicktesten Hand, eine Art von Steifheit behalte, hartnäckiger beilegte, als wohl billig gewesen ist. Man untersuchte z. B. Edelink's beste Blätter, und da man in denselben überall Richtigkeit in der Zeichnung, eine vollkommene Beobachtung des Helldunkels und einen reinen Grabstichel fand, aber dessen ungeachtet doch etwas Steifes antraf, so glaubte man berechtigt zu seyn, diesen Fehler, da man dem Künstler selbst nicht beikommen konnte, für ein dem Grabstichel eigenthümliches, von demselben untrennbares Gebrechen halten zu müssen. Allein man urtheilte nicht ganz richtig; denn die bemerkte Steifheit hat ihren Grund bloſs in der unzweckmäſsigen Führung der Striche, in der zu ängstlichen, Metallglanz erzeugenden, Genauigkeit ihrer Lage, in derselben Eintönigkeit, in den damit zu häufig bewirkten Gittern. Daſs dem so sey, beweisen die Arbeiten des Schelte von Bolswert, den man in Absicht auf die mechanische Fertigkeit, mit dem Grabstichel zu arbeiten, dem Edelink eher nach als vorsetzen muſs. Einige derselben sind mit solcher Leichtigkeit und Freiheit ausgeführt, daſs man sich nichts mehr hinzu wünschen kann; aber diese Freiheit gründet sich hier auch wieder bloſs in der verständigen Führung, Verbindung und Abwechslung der Striche, worin Edelink schwächer, als in allen übrigen Theilen seiner Kunst gewesen ist.

285.

In den Theilen, welche keine starke Färbung erfor-

dern, ist das spitzige Korn von vorzüglicher Wirkung; hingegen erhält es ein widriges Ansehen, wenn die Farbentöne dunkel sind. Der berühmte Masson ist öfters in diesen Fehler verfallen.

286.

Die Drapperie mufs nach der Beschaffenheit der Falten stets abwechselnd seyn. Hier mufs auch überhaupt, wie in der Carnation, die erste Strichklasse dienen, die Gestalt und die Richtung der Falten zu bezeichnen; wenn aber die Fortsetzung dieser Classe der Falte, welche folgt, nicht angemessen ist, um ihren eigentlichen Charakter auszudrücken, so wird sie bestimmt zu einer zweiten, auch dritten Strichclasse zu dienen, indem man diese letztere derjenigen unterordnet, welche als eine erste angewendet wird.

287.

Eine Wirkung der Degradation, welche sich bei entfernten Gegenständen zeigt, besteht darin, dafs sich die Ausführlichkeiten dieser Gegenstände weniger ausnehmen (§. 203); dieserwegen müssen die Striche in den Entfernungen zugleich fein und enge, und die Gegenstände selbst sowohl durch die Umrisse, als durch die Schraffirungen, weniger bestimmt seyn. Die Abstufung mufs von Plan zu Plan beobachtet seyn; und jemehr sich die Gegenstände dem Horizonte nähern, desto enger und feiner müssen die Striche seyn. Die kleinen Parthieen werden noch weniger bezeichnet, und die grofsen müssen noch unbestimmter, und nur massenweise schattirt seyn.

288.

Die Hauptschraffirungen, welche den Gang der Muskeln und Falten bezeichnen, müssen sich gegen die Lichter und Reflexe verlaufen, und in den Orten, wo Schatten sind, anschwellen und sich vertiefen. Die Beobachtung dieser Regel bringt Wärme uud Saft in der Behandlung hervor. Die bei sanften Verflöfsungen angebrachte Schwellung der Striche macht oft eine zweite oder dritte Classe ersparen, welche, um die hinlängliche Färbung hervorzubringen, nöthig zur Absicht, aber nicht so vortheilhaft gewesen wäre.

289.

Striche, welche dicht bei dem Umrisse sowohl nackter als anderer Körper geradewinkelig sich endigen, machen

sehr üble Wirkung; dergleichen Striche müssen nach den Umrissen geschwungen seyn, und sich auf eine unmerkliche, sanfte Art in selbe gleichsam hinein verlieren.

290.

Der Grad der Breite oder Feinheit der Behandlung überhaupt wird durch die Gröſse des Bildes bestimmt. Der erste Endzweck des Kupferstechers ist, seine Schattirungen so hervorzubringen, daſs selbe, obgleich mit Strichen bewirkt, in einer gehörigen Entfernung vom Auge, wie flüssig gemahlt, zu seyn scheinen. Da der Kupferstecher jedoch nicht allein die Absicht hat, das Helldunkel zu bewirken, sondern auch alle Stoffe deutlich zu bezeichnen, diese aber beinahe ganz allein durch die verschiedene Behandlung des Grabstichels kennbar werden; so muſs die Behandlung überhaupt weder zu fein, noch zu breit, sondern immer mit der Gröſse des Bildes in einem vollkommenen Verhältnisse seyn. Ist bei einem groſsen Gegenstande, der, um im Ganzen überschaut zu werden, auf eine weitere Entfernung von dem Auge gestellt wird, die Behandlung zu fein, so wird die Bezeichnung der Stoffe undeutlich, und die dunklen Schatten haben keine Kraft, ist aber umgekehrt bei einer kleineren Vorstellung, die, um jede Ausführlichkeit darin deutlich auszunehmen, dem Auge näher zugeführt werden muſs, die Behandlung zu breit, so erlangt sie ein buntscheckiges Ansehen, verwirrt das Auge, macht in den kleinen Parthieen Undeutlichkeiten, und bringt im Ganzen eine widrige Wirkung hervor.

291.

Es zeigt sich hieraus, daſs der Kupferstecher mit dem Grabstichel nur Figuren von einem gewissen Maſse, ohne Nachtheil der Schönheit seiner Arbeit, niemals überschreiten darf. Einen menschlichen Kopf in Lebensgröſse mit Strichen und Punkten zu bearbeiten, wird ein verständiger Kupferstecher nie unternehmen. Nanteuil und Masson haben es gewagt, aber keine Nachahmer gefunden. Betrachten wir die ungeheuern Köpfe dieser beiden berühmten Künstler, so werden wir mehr den darin künstlich angebrachten Grabstichel bewundern, als von der Wirkung, die sie im Ganzen machen, gerührt werden. Wenn in so groſsen Formen, wie die erwähnten Köpfe sind, kräftige Schatten erfordert werden, so müssen die Striche entweder zu stark und genährt, oder zu vielfältig übereinander

gesetzt seyn. In jenem Falle sieht die Arbeit grob, in diesem verworren und zerkratzt aus, und sie ist, zumal wenn sie die Carnation trifft, von sehr ungefälliger Wirkung. Als Beispiele von viel zu grofsen Figuren für den Grabstichel dienen, die Figuren Christi und Mariä in zwei Blättern von Ludwig Cossin nach Carl le Brun.

C. Von der Originalität oder Nichtoriginalität eines Kupferstiches.

292.

Die dritte wesentliche oder Haupteigenschaft eines Kupferstiches ist der Umstand, dafs er Original oder Copie ist.

293.

Ein Original-Kupferstich wird derjenige genannt, den der Kupferstecher entweder unmittelbar nach der Natur, oder aus dem Kopfe sogleich auf seine Platte übertragen hat, oder auch derjenige, welcher nach einem Gemählde oder einer Zeichnung gestochen worden ist. Wenn mehrere Kupferstecher zu verschiedenen Zeiten nach einem und demselben Originalbilde Kupferstiche verfertigt haben; so ist jedes Blatt für sich als Original anzusehen. Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor nach Raphael, von Raphael Morghen gestochen, ist z.B. eben so gut ein Originalblatt, als jene, welche Simon Thomassin, Nicolas Dorigny und Cornelius Cort vorher herausgegeben haben. So sind die Blätter des Georg Glisi und des ganz neuen Volpato, nach ebendesselben Raphael's Schule von Athen, beide Original-Kupferstiche.

294.

Copie nennt man eigentlich nur denjenigen Kupferstich, welcher nach einem anderen Kupferstiche in allen seinen Theilen ist nachgestochen worden.

295.

Von Copieen nach Kupferstichen, die mit der trockenen Nadel allein, mit der Punze, und nach der le Blon'schen Art verfertigt worden, hat man keine Bei-

spiele; und von geschabten, auf Kreidenzeichnungsart punktirten, dann bister- und farbentuschartigen sind nur sehr wenige, meistens unbedeutende Copieen vorhanden; aber desto gröſser ist die Zahl derjenigen, welche nach geschnittenen und geätzten Blättern verfertigt worden sind.

296.

Da nun die Copie höchst selten so gut, als das Originalblatt, aber immer minder geachtet, und also, dem Geldwerthe nach, oft sehr tief unter demselben steht, so ist es für den Kunstliebhaber und Kupferstichsammler sehr wesentlich, die Kenntniſs zu erlangen, diese von jenen unterscheiden zu lernen. Es ist nicht schwer, oft sehr leicht, den Unterschied zwischen einem Originale und dessen Copie zu erkennen, wenn man beide nebeneinander sehen kann, aber der sichere Ausspruch hierüber wird oft sehr schwierig, wenn man keine Gelegenheit hat, eine solche Vergleichung anstellen zu können.

297.

Die Arbeit des Original-Kupferstechers, welcher radirt, so wie desjenigen, welcher mit dem Grabstichel schneidet, ist gewissermaſsen beständige Erfindung, besonders wenn das Werk ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferstich ist; denn da in diesem Werke nicht die Sache selbst, die man vor sich hat, wie in der Bildhauerkunst, sondern etwas ganz Anderes, nämlich ein bloſser Schein derselben darzustellen ist, so gehört zu jedem Strich des Grabstichels oder der Nadel, Erfindung. Der Kupferstecher sieht Schattirungen vor sich, und muſs andere Schattirungen erfinden, die ihnen ähnlich sind; in seinem Werke muſs er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle dem Traktamente insbesondere einverleiben; er sieht Alles erhoben und gleichsam körperlich, und er muſs auf die flache Platte dieses Körperliche darstellen. Der Copist hingegen hat überall schon ein Werk von eben der Beschaffenheit, wie das seinige ist, vor sich, und hat keine der Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeister sein Werk dem Urbilde ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken ist auf das gerichtet, was ein anderer ihm vorgedacht hat.

298.

Hieraus folgt, daſs die Copie immer von geringerer

Schönheit, als das Original sey, weil der Copist, der in einem ganz anderen Geiste, als sein Vorgänger arbeitet, gar selten so denken kann, wie jener gedacht hat. Der gröſste Unterschied muſs sich darin zeigen, daſs in dem Original mehr Freiheit ist, weil Alles mit Gewiſsheit bearbeitet worden, und aus der Quelle geflossen ist; da hingegen der Copist seine Gedanken nach den Gedanken des Andern hat zwingen müssen. Der Originalmeister ist bisweilen zufälligerweise auf ein Mittel gefallen, das der Copist unmöglich errathen kann; er wählt ein anderes, und die Wirkung muſs auch etwas Verschiedenes seyn. Jener stellt seine eigene Erfindung dar, sein Geist ist während der Arbeit thätiger, seine Einbildungskraft erhitzter; daraus aber entsteht eine freiere Ausübung; dieser bleibt kalt und muſs kalt bleiben, um Nichts zu übersehen; und dadurch wird Alles langsamer und gekünstelter. Über dem Allem ist in jedem schönen Werke der Kunst Vieles, das man (oft zwar auch nur undeutlich) fühlen, aber niemals deutlich beschreiben oder denken kann, das mehr vom Geschmacke des Künstlers, als von deutlicher Erkenntniſs herkommt. Dieses kann kein Copist erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Wir haben z. B. drei schöne Copieen nach Woollett'schen Originalblättern, nämlich: von Theod. Falkeisen den Tod des General Wolfe, nach B. West; von Carl Duttenhofer die unter dem Namen Solitude bekannte Landschaft, nach Richard Wilson; dann von Ludwig Marten eine Landschaft, nach Casp. Poussin, worauf man vorne drei Figuren sieht, nämlich: linker Hand ein junges Weib, in der Mitte einen auf der Erde sitzenden Mann, welcher den Rücken kehrt, und zur Rechten einen Hirten, der von einem groſsen Hunde begleitet ist. Alle diese drei Copieen sind bewunderungswürdig genau und sehr schön gestochen; dennoch findet man in denselben etwas Gezwungenes in der Bearbeitung, einen gewissen Mangel an Harmonie, und in manchen Stellen sogar etwas Grelles, welches dem mit Woollett's Arbeiten genauer bekannten Kunstkenner nicht leicht entgehen wird.

299.

Aus dem bisher Angeführten zeigt sich, daſs man keine bestimmten Regeln angeben kann, wie Originalkupferstiche von Copieen zu unterscheiden seyn. Diese Kenntniſs gründet sich auf eine sehr genaue Bekanntschaft mit den Charak-

teren der Kupferstecher, und kann also nur nach vieler Übung erlangt werden. Wer aber die Manieren der verschiedenen Meister und deren eigenthümliche Charaktere seinem Auge und Gedächtnisse wohl eingeprägt, und die Blätter wichtiger Künstler oft gesehen und untersucht hat, der wird nicht leicht durch eine Copie irregeführt werden können.

300.

Von einigen, besonders von berühmten Blättern, gibt es jedoch so betrügliche Copieen, daſs auch ein geübter Kenner damit betrogen werden kann. Um sicher zu seyn, ist es dann rathsam, wenn es anders möglich ist, seine Zuflucht zu reichen, wohleingerichteten Kupferstichsammlungen zu nehmen, und dort mit den Originalen Vergleichungen anzustellen. Findet man nach genauer Untersuchung die Auflösung des Zweifels, so thut man gut, die kleinen Unterscheidungszeichen, deren man doch immer antrifft, seinem Gedächtnisse wohl einzuprägen, damit man bei ähnlichen Fällen, auch ohne Zusammenhaltung, dennoch eine bestimmte Entscheidung geben könne.

301.

Die Zahl der Copieen, die in so hohem Grade betrüglich sind, ist jedoch nicht sehr bedeutend. Die merkwürdigsten derselben sind in dem zweiten Anhange zu diesem Werke verzeichnet.

302.

Dergleichen betrügliche Copieen werden von vielen Liebhabern, wenn sie dieselben mit den Originalen zu vergleichen keine Gelegenheit, oder auch, in diesem Falle sie zu erkennen, nicht die gehörige Übung haben, sehr oft als Originale gekauft. Daher kömmt es, daſs sie gewöhnlich zu hohen Preisen bezahlt werden. Mehrentheils werden sie auch von solchen Liebhabern gesucht, welche davon die Originalblätter schon besitzen, und zwar aus der Ursache, um damit desto überzeugender die Ächtheit ihrer Originale beweisen zu können.

ZWEITER ABSCHNITT.

Von den zufälligen oder Nebeneigenschaften eines Kupferstiches, nämlich denjenigen, welche dessen äufsern Werth bestimmen.

A. Von der Eigenschaft des Abdrucks,

303.

Die erste Nebeneigenschaft eines Kupferstiches ist die Güte des Abdrucks. Diese hängt sehr oft von der Geschicklichkeit des Druckers ab. Benimmt derselbe bei dem Wischen den dunklen Stellen zu viele Farbe, oder läfst er sie in den lichten, reinen Tönen zu häufig liegen, so entsteht eine Disharmonie in der Färbung. Wischt er die Platte überhaupt zu stark, so fällt der Abdruck bleich aus, läfst er der Platte zu viel Saft, so kommt ein schmutziger, oder, wie man sagt, kothig gedruckter Abdruck hervor. Sowohl die mit dem Grabstichel bearbeiteten, als auch die radirten Platten erfordern die gröfste Sorgfalt des Druckers; in den Abdrücken solcher Platten müssen alle, auch die zartesten Striche, vollkommen sichtbar, schwarz, das Weifse dazwischen aber soll hell und rein seyn.

304.

Wenn eine Platte vielmal abgedruckt wird, nützt sie sich nach und nach ab; sie fafst nicht mehr die hinlängliche Farbe, und daher fallen die Abdrücke davon überhaupt grau, eintönig und saftlos aus. Bei geschnittenen Blättern offenbart sich die Abnützung der Platte auf dreierlei Art. Die zarten Striche sind entweder ganz, oder so sehr ausgewetzt, dafs man davon nur zerstreute Spuren antrifft. Die Lichter stechen gegen die dunklen Stellen grell ab, und die Umrisse, welche neben einem stark schattirten Grunde sich befinden, erscheinen scharf ausgeschnitten.

Auf dem schwachen Abdruck eines geätzten, und nur hie und da mit dem Grabstichel verstärkten Kupferstiches zeigen sich die Striche der Ätzung bleich, jene des Grabstichels hingegen stechen auffallend scharf und schwarz hervor.

Auf schwachen Abdrücken geschabter Platten vermifst man in den dunklen Stellen, wo der Kupferstecher die

Granirung ganz beibehalten, oder nur wenig überschabt hat, die sammethafte Schwärze; die breiten Schattenmassen sind fleckig, die Formen verlieren ihre bestimmten Umrisse, sehen wolkig und wie in einander geronnen aus.

Auf den englisch-punktirten Blättern sticht die mit der Ätzung bewirkte Arbeit gegen die trocken punktirte bleich ab, und die Punkte, welche in guten Abdrücken in einander verwebt zu seyn scheinen, stellen sich hier abgesondert und mager dar. Die Verleger solcher abgenützten punktirten Platten helfen ihnen einigermaſsen dadurch auf, daſs sie schwarze oder dunkelbraune Abdrücke davon machen lassen. Dadurch erhalten diese zwar ein kraftvolleres Ansehen, aber niemals die Harmonie der Töne, die der Künstler ursprünglich in seine Arbeit gebracht hatte.

305.

Indessen gibt es mehrere sowohl geschnittene als geätzte Kupferstiche von bleicher Farbe, ohne deſswegen von abgenützten Platten herzurühren. Bei geschnittenen Platten liegt die Ursache ihres grauen Ansehens öfters in dem dabei angewandten, niedrigen, folglich nur seicht eindringenden Grabstichel, meistens aber in der zu eintönigen Behandlung des Stiches selbst. Von dieser Art sind manche Blätter eines F. Spierer, C. Bloemaert, L. Visscher, B. Farjat u. s. w. Bei geätzten Blättern geschieht es Mahlern, die mit den Handgriffen der Kupferstecher nicht wohl bekannt sind, daſs sie ihre Platten nicht tief genug ätzen, und also davon durchgehends schwache Abdrücke erhalten. Diese unterscheiden sich jedoch von Abdrücken einer abgenützten Platte dadurch, daſs darauf alle Striche rein ausgedrückt sind, da sie auf den andern rauh und unterbrochen erscheinen.

306.

Auſser den grauen Kupferstichen dieser Art, gibt es deren auch, die bei dem ersten Anblicke ebenfalls von genützten oder zu schwach geätzten Platten herzurühren scheinen; diese sind die Gegendrücke, nämlich jene, welche von einem Abdrucke auf weiſses Papier hinüber gedruckt werden. Man benimmt sich dabei auf folgende Weise: so wie der Abdruck aus der Presse unter der Platte hervorkommt, und also die Farbe darauf noch weich ist, legt man auf denselben ein Blatt wohl durchgefeuchteten weiſsen Papiers, unter beide Blätter aber eine geschliffene

Kupferplatte, und zieht Alles durch die scharf gespannte Presse durch. Dadurch legt sich die Farbe des Abdrucks auf das weiſse Blatt hinüber, und man erhält, statt Eines, zwei Kupferstiche. Je schärfer die Presse gespannt ist, desto kräftiger fällt der Gegendruck aus.

Einen Gegendruck pflegt man eigentlich nur dann zu machen, wenn der Kupferstich das Urbild umgekehrt darstellt; in diesem Falle dient der Gegendruck, zu zeigen, in welchem Sinne das Original gestellt ist.

Dieserwegen, und weil selten viele Gegendrücke gemacht werden, pflegen die Liebhaber einigen Werth darein zu setzen. Ein Gegendruck unterscheidet sich von dem Abdrucke einer schwachen Platte durch zwei Dinge. Erstens ist darin jeder Strich, jeder Punkt genau ausgedrückt, und die Schatten, obgleich etwas bleich, stehen unter sich im gehörigen Verhältniſs. Zweitens sind die Striche etwas rauh und faserigt, besonders die genährten, weil die Öhlfarbe durch den Druck der Presse ein wenig auseinander gedrängt und gequetscht wird.

307.

Wichtige Platten, wenn sie keine guten Abdrücke mehr geben, werden aufgestochen. Bei geschnittenen Platten geschieht dieſs durch den Grabstichel, mit welchem man die Striche neuerdings vertieft, damit sie wieder Farbe fassen, und im Abdrucke lebhafter sich zeigen können.

308.

Man mag aber bei dem Aufstich einer Platte noch so viele Sorgfalt anwenden, so fallen die Abdrücke davon niemals so rein und vollkommen, als die ersteren aus. Gröſstentheils werden nur die stärkeren Schatten übergangen, in die zarteren Töne und in die Ausführlichkeiten wagt es der Aufstecher nicht, hineinzuarbeiten. Daher kömmt es, daſs aufgestochene Blätter fast niemals die gehörige Harmonie haben. Die Behandlung des Stiches verliert gleichfalls viel von ihrem Reize, denn die überarbeiteten Striche sind meistentheils spieſsig und verzagt, und es fehlt ihnen der ursprüngliche Schwung, indem es schwer hält, in schon vorfindige Striche mit Freiheit hineinzuarbeiten. Bei der Abnützung der Platte runden sich die scharfen Kanten der genährten Striche ab, und drucken sich unrein aus. Nun kann man bei dem Aufstiche diese

Striche zwar wieder vertiefen, ihnen aber nicht mehr die scharfen Kanten geben, ohne sie über die Gebühr zu erweitern. Gewöhnlich werden bei dem Aufstich auch alle Striche etwas länger, welchen Unterschied man bei Zusammenhaltung eines guten Abdruckes mit einem aufgestochenen am besten wahrnehmen kann.

309.

Oft kehrt sich der Aufstecher fast gar nicht an die vorigen Striche der Platte. Wenn die Arbeit eng und zart, die Platte aber sehr abgenützt ist, macht er gewöhnlich nach eigenem Gutdünken ganz neue Schraffirungen darüber. Wenn man demnach auf einem Abdrucke von noch frischer Arbeit unter den Schraffirungen feine, matte Striche durchscheinen sieht, so darf man nicht zweifeln, daſs er von einer aufgestochenen Platte herrühre. Auf diese Art sind zuweilen von geschickten Kupferstechern manche Platten anderer Künstler aufgestochen worden, und in dieser Hinsicht haben die Abdrücke davon einigen Werth. Da sie aber weniger die Arbeit des ursprünglichen Kupferstechers, als jene des späteren Aufstechers darstellen, so werden sie doch den Originalen jederzeit nachgesetzt. Auf diese Art hat Franz Villamena viele von Marc-Antonio Raimondi, Marc Dente und Jacob Caraglio gestochene Platten überarbeitet, wovon die Abdrücke sehr geschätzt, aber den unretuschirten bei Weitem nachgesetzt werden.

310.

Geätzte Platten werden gewöhnlich mit dem Grabstichel, weit seltener mit dem Ätzwasser überarbeitet. Der Aufstich ersterer Art zeigt sich durch die schwarzen Striche, welche unter den mattgrauen hervorstechen. Die Schwärze dieser Striche ist nicht zu vermeiden, weil der Grabstichel immer tiefere Furchen, als das Atzwässer zieht, und diese tieferen Striche dann auch im Abdrucke sich schwärzer ausdrücken. Geätzte Platten wieder mit Ätzung Strich vor Strich aufzufrischen, geht nur selten an, weil man, besonders in feinerer Arbeit, oder wo groſse Freiheit herrscht, wie in Landschaften, die Nadel nicht mit der erforderlichen Leichtigkeit in allen vorfindigen Strichen hineinführen kann. Man radirt daher gewöhnlich über die geschwächte Arbeit die Verstärkungen hinüber, welche sich dann im Abdrucke ebenfalls durch ihre schwärzere

Farbe erkennen lassen; denn fast immer wird die hinzugefügte Verbesserung durch das Scheidewasser tiefer als die übriggebliebene erste Arbeit eingeätzt. Auf diese Art haben Hermann Saftleven und Johann Livens einige ihrer Blätter überätzt. Die beste Methode, geätzte Platten wieder mit Ätzung zu retuschiren, geschieht auf folgende Art. Man überzieht die geschwächte Platte mit dem Grundfirniſs (§. 10), wendet aber dabei die gröſste Sorgfalt an, daſs der Firniſs nur die Oberfläche bedecke, in die Striche selbst aber ja nichts hineindringe. Zu diesem Ende überzieht man vorher eine noch unbenützte, aber geschliffene Platte mit dem Grundfirniſs, und erhält diesen dadurch im Fluſs, daſs die Platte auf ein gelindes Kohlfeuer gestellt wird. Nun nimmt man das Tupſbällchen, faſst mit demselben die nöthige Quantität Firnisses auf, und überträgt diesen auf die zu retuschirende Platte. Dadurch gelingt es eher, die Striche gegen das Eindringen des Firnisses zu bewahren. Die auf diese Weise zubereitete Platte wird sodann geätzt. Die nach dieser Methode überätzten Blätter geben nun freilich wieder schwärzere Abdrücke; weil aber das Ätzwasser die Striche, während es selbe vertieft, auch breiter macht, so verliert die Arbeit ihre ursprüngliche Zartheit, und mit ihr die gefällige Harmonie. Das Ganze wird rauh und eintönig. Um sich hiervon zu überzeugen, vergleiche man nur gute Abdrücke von Waterloo's Landschaften mit denjenigen, wovon die Platten auf die obenerwähnte Weise überätzt worden sind.

311.

Geschabte Platten werden niemals ganz, sondern nur stellenweise, meistens in den dunkleren Schatten, überarbeitet. Diese geschwächten Stellen der Platte werden dergestalt granirt (§. 67), daſs sie wieder die gehörige Menge Farbe fassen können. Allein obschon man hierauf von der Rauhheit, so viel als nöthig ist, wieder hinwegschabt, so fallen die neuen Verstärkungen doch gewöhnlich viel zu dunkel aus, als daſs sie gegen die übrigen, theils matten, theils in einander geronnenen Töne nicht sehr grell abstechen sollten; daher es denn kommt, daſs der Aufstich in Abdrücken geschabter Platten ziemlich leicht erkannt werden kann.

312.

Weil nun also, wie man gezeigt hat, fast alle Kupferstiche, wenn sie von aufgestochenen Platten herkommen,

ihrer wesentlichen Eigenschaften zum Theil beraubt sind, so werden sie auch von Kunstliebhabern in geringer Achtung gehalten. Desto höher hingegen schätzt man die schriftleeren, oder die sogenannten Abdrücke vor der Schrift. Diese werden von der Platte abgezogen, bevor noch die Unterschriften, diese seyen nun die Benennung des Gegenstandes, oder Zueignungen, Verse oder Namen der Künstler, darauf eingeschnitten sind.

313.

Fast jeder Kupferstecher, der eine wichtige Platte verfertigt hat, veranstaltet davon 25 bis 50 Abdrücke vor der Schrift. Diese werden bei ihrer ersten Ausgabe insgemein um den doppelten Preis, späterhin aber oft sechsbis zwölfmal so theuer, und wenn sie von sehr alten Meistern herrühren, wohl hundertfach bezahlt; weil jeder Liebhaber, zumal derjenige, welcher die Güte eines Abdrucks sonst nicht zu beurtheilen weiſs, auſser allen Zweifel gesetzt wird, daſs ein solcher Abdruck vor der Schrift von den kräftigsten und besten sey. Man zahlt den Tod des Generals Wolfe, von Woollet gestochen, welcher im Jahre 1776, als er herauskam, in einem Abdrucke vor der Schrift zwei Guineen kostete, jetzt mit 25, auch 45 Guineen, Edelink's heilige Magdalena, vor der Einfassung, die zur Zeit ihrer ersten Erscheinung vielleicht nur einen Laubthaler galt, oft mit 25 Dukaten, Marc-Anton's bethlehemitischen Kindermord, ohne des Künstlers Monogramm, mit mehr als 100 Dukaten. Zwar mag das Verlangen, etwas Seltenes zu besitzen, wohl auch zu diesen Preiserhöhungen viel beitragen.

314.

Von geschabten Platten sind Abdrücke ohne aller Schrift viel seltener anzutreffen. Die engländischen Künstler geben seit beinahe einem halben Jahrhundert deren fast keine mehr heraus. Um jedoch die ersteren Abdrücke von den späteren sicher unterscheiden zu können, pflegen die Kupferstecher die Schriften nur in mageren, mit der trokkenen Nadel geritzten Charakteren darauf anzubringen. Als Hogarth die ihm nachtheilige Erfahrung gemacht hatte, daſs verschiedene Kupferstecher seine Blätter copirten, bewirkte er bei dem Parlamente von London, daſs einem jeden Kupferstecher, der es verlangte, eine Akte ausgeliefert wurde, wodurch seine Arbeit wider den Nachstich

sicher gestellt wurde. Dieser Akte nun wird im Unterrande des Kupferstichs Erwähnung gemacht. Wenn man daher auf englischen Kupferstichen list: Publish'd to act of Parliament, so heifst diefs, dafs sie mit dem Privilegium, von Niemanden im Lande nachgestochen zu werden, herausgegeben seyen. Um nun vor dem Nachstiche ganz sicher zu seyn, sehen die englischen Kupferstecher sich genöthigt, von der erwähnten Befugnifs auch auf den allerersten Abdrücken Meldung zu machen, welches dann, wie man schon erwähnt hat, mit durch die Nadel geritzten Zügen zu geschehen pflegt. Dergleichen Abdrücke nennt man Abdrücke vor der ausgefüllten Schrift.

Die Kupferstecher, welche mit dem Grabstichel arbeiten, wenden diefsfalls nicht immer eine gleiche Sorgfalt an; denn sie sind von den Nachstechern sicherer, indem die Grabstichelarbeit bei Weitem mühevoller und langsamer hergeht, und ein grofser Künstler, von dem allein eine täuschende Kopie zu besorgen wäre, fast niemals copirt, sondern dieses mittelmässigen Leuten überläfst, deren Copieen den Originalen ohnehin keinen Abbruch thun können. Dafs jedoch auch hierin Ausnahmen Statt haben, beweist z. B. die vortreffliche Copie, welche Falkeisen von Woollett's Tode des General Wolfe gemacht hat. Allein diese Ausnahmen sind selten.

315.

Die wenigen Abdrücke von geschabten Platten neuerer englischer Künstler, worauf gar keine Schrift, auch nicht die unausgefüllte, angebracht ist, sind eigentliche Probabdrücke, die der Künstler entweder noch vor der gänzlichen Vollendung, oder unmittelbar darnach, jedoch immer nur in sehr geringer Zahl, drei bis höchstens sechs, hat abziehen lassen, und die aus dessen Portefeuille nachher in die Welt verbreitet worden sind. Sie werden deshalb, wenn sie anders von berühmten Künstlern sind, als merkwürdige Seltenheiten hoch gehalten.

316.

Der Werth, den man so allgemein auf Abdrücke vor der Schrift setzt, veranlafst zuweilen Betrüger, Platten, die nicht allein ihre Inschriften schon führen, sondern die wohl gar schon halb abgenützt sind, dergestalt abziehen zu lassen, dafs die Abdrücke davon ohne Schrift

ausfallen. Der Drucker schneidet nähmlich einen Papierstreifen von der Gröſse des Plattenrandes, worauf die Schrift ist, und legt bei dem Drucken diesen Streifen zwischen das Kupfer und das gefeuchtete Papierblatt mit der erforderlichen Genauigkeit hin. Die Schrift druckt sich nun auf den eingeschalteten Papierstreifen ab, der Kupferstich selbst aber kommt ohne Schrift hervor. Dieser Betrug ist jedoch leicht zu entdecken; denn erstens zeigen sich, besonders auf der Rückseite des Kupferstichs deutliche Spuren des Eindrucks, welchen der Papierstreifen in das durchweichte Blatt zu machen pflegt; zweitens ist der schriftleere Raum auf dem Abdrucke rauh, wie das Papier auſser dem Rande der Platte, da hingegen dieser Raum auf echten Abdrücken vor der Schrift, durch den gewaltsamen Druck der geschliffenen Platte ganz geglättet und sehr sanft anzufühlen ist.

B. Von den Addressen.

317.

Die Kupferstecher sind sehr selten die Verleger ihrer Arbeiten; sie verhandeln die Platten gewöhnlich an Kunsthändler, welche ihren Namen auf dem Unterrande der Platten anzusetzen pflegen, und dieser Name des Verlegers wird die Addresse genannt.

318.

Wichtige Platten, wenn man auch schon eine bedeutende Zahl Abdrücke davon abgezogen hat, werden nach dem Tode eines Kunsthändlers wieder von einem andern gekauft, welcher sodann den Namen des vorigen Besitzers auskratzt, und den seinigen dafür hinsetzt. Dieses geschieht mit derselben Platte öfters zwei-, auch dreimal. Natürlich fallen die Abdrücke, wie die Platte von einem Verleger an den andern gelangt, immer matter und schwächer aus. Weil man aber diese Grade von Schwäche, ohne Zusammenhaltung eines frühern Abdruckes mit einem späteren, nicht allzeit sicher bestimmen kann; so sieht man sich oft genöthigt, aus Mangel anderer Aushülfe, zu den Addressen, als den sichersten Merkmahlen, seine Zuflucht zu nehmen. Es ist demnach nützlich zu wissen, welche Addressen alt, welche neu sind.

319.

Diese Kenntniſs erwirbt man sich stufenweise durch den längerren Umgang mit Kupferstichen; da man denn bei Untersuchung der Blätter eines jeden wichtigen Kupferstechers, aus den verschiedenen Graden der Güte, welche die Abdrücke haben, die Chronologie der mancherlei Addressen am sichersten auffinden, und dadurch ihren Werth oder Unwerth am besten bestimmen kann.

320.

Es wäre zwar nicht schwer, die Nahmen der merkwürdigsten Verleger eines jeden Landes in chronologischer Reihe aufzuführen, allein damit wäre dem Kunstliebhaber, der die Güte der Kupferstiche im Allgemeinen aus den Addressen bestimmen wollte, keineswegs geholfen. Denn da derselbe Verleger nicht blos Platten besaſs, die zu seiner Zeit gestochen wurden, und die er zuerst verlegte, sondern auch solche, welche er von einem anderen, der vor ihm lebte, erkauft hat, so ist seine Addresse auf jenen eine gute, auf diesen eine schlechte. Man müſste daher von jedem Verleger vollständige Verzeichnisse, nicht allein jener Platten haben, die er ursprünglich verlegt, sondern auch jener, die er, als schon benützt, von einem seiner Vorgänger erkauft hat. Allein eine Sammlung solcher Verzeichnisse, deren Umfang ungeheuer, und die auſser dem hier erwähnten Vortheile sonst von ganz keinem Nutzen wäre, ist gar nicht denkbar.

321.

Um jedoch über den Werth der Addressen im Allgemeinen sichere Schlüsse zu machen, können nachstehende Regeln hinlängliche Dienste leisten:

1. Kommt auf dem Kupferstich eine Inschrift vor, mit welcher der Buchstabencharakter der Addressen dergestalt übereinkommt, daſs man in beiden die Hand eines und eben desselben Schriftstechers erkennt, so ist die Addresse gut, und man kann mit Sicherheit annehmen, daſs beide Schriften in die Platte, zur Zeit ihrer ersten Ausgabe, hineingeschnitten worden sind.

2. Besteht hingegen die Addresse aus anderen, nicht mit den übrigen Inschriften gleichförmigen Buchstaben, so kann man mit vielem Grunde glauben, daſs sie

später hinzugesetzt worden ist, nämlich erst dann, als man schon mehrere Abdrücke von der Platte abgezogen hatte.

3. Oft pflegen jene Kunstverleger, die, statt einer anderen Addresse, die ihrige auf die Platte stechen lassen, die erstere nicht rein genug auszuschaben; findet man also neben der bestehenden Addresse Spuren ausgekratzter Buchstaben, oder auch nur Ritze, welche das Schabeisen zurückgelassen hat, so darf man nicht zweifeln, daſs die anwesende Addresse neu, vielleicht schon die dritte sey.

4. Einige Kunstverleger lassen die Worte: Formis, excudit u. s. w. der ersten Addresse stehen, und schleifen bloſs den diese Worte begleitenden Namen aus, an dessen Stelle sie den ihrigen hinsetzen. Sie scheinen sich freilich zu bemühen, den neuen Namen mit eben den Lettern, wie das zurückgebliebene Formis oder excudit, zu stechen; allein man entdeckt doch gemeiniglich einen Unterschied in der Schrift, und in diesem Falle bedarf man keines anderen Beweises, daſs die Addresse neu sey.

5. Wenn ein Kupferstecher seine Platten selbst verlegt (welches in älteren Zeiten öfters, als jetzt, geschah) setzt er immer zu dem Worte sculpsit auch die Worte et excudit hinzu. Findet man nun nach dem Worte sculpsit irgend eine Spur von ausgekratzter Schrift, so darf man sicher annehmen, daſs neben dem sculpsit ehedem das Wort et excudit gestanden, aber von einem Kunstverleger, als er in den Besitz der Platte kam, nach zu vermuthender Benützung derselben, ausgeschaben worden sey.

6. Öfters sind Platten von dem ersten Verleger in die Hände eines zweiten, wohl auch eines dritten gekommen, ohne daſs der letzte Besitzer die Addressen der vorigen ausgeschabt hat. Daſs nun Abdrücke solcher Platten von geringem Werthe seyen, darf selbst derjenige nicht bezweifeln, der sonst nicht Übung genug hat, den miſslichen Zustand der meisten Abdrücke mit Addressen aus ihren übrigen Eigenschaften zu erkennen.

322.

Nebst den Veränderungen, welche man auf den Ku-

pferplatten wichtiger Meister durch den Aufstich und durch die Addressen vorgenommen hat, gibt es auch noch andere, welche in den darauf vorgestellten Gegenständen selbst hervorgebracht worden sind.

Wurden diese Veränderungen spät, und erst dann vorgenommen, als die Platte durch starke Auflagen schon viel von ihrem Reize verloren hatte, so ist es eben so klug, die Abdrücke vor der Veränderung denen nach der Veränderng vorzuziehen, als es verständig ist, den Abdrücken ohne Addresse über jene mit einer Addresse den Vorzug einzuräumen. Z. B. die Abdrücke von dem Porträte des Königs Jacob I., gestochen von LOMBARD nach ANT. VAN DYCK, sind unstreitig kräftiger und schöner, als die folgenden, nachdem man Jacobs Kopf ausgeschliffen, und Cromwells Haupt dafür hingesetzt hat.

323.

Oft aber änderten die Kupferstecher ihre Platten, nachdem sie nur einige wenige Abdrücke davon abgezogen hatten, daſs also die nach der Veränderung abgedruckten Blätter nicht nur allein nicht schwächer, sondern, wegen der, gröſstentheils zum Vortheile des Bildes gereichenden Verbesserung, schöner ausgefallen sind. In diesem Falle nun verdiente der zweite Abdruck, wo nicht dem ersteren gleich gehalten, doch wenigstens nicht weit nachgesetzt zu werden. SEBASTIAN LE CLERC hatte in seinem berühmten Blatte, welches Alexanders Triumph darbietet, diesen König im Profil vorgestellt. Der Herzog von Orleans, dem der Künstler das Blatt zueignete, tadelte nicht ohne Grund, daſs die Hauptfigur bloſs im Profil gezeichnet wäre. Der Künstler kratzte hierauf den Kopf aus, und zeichnete ihn von vorne. Da nun die Platte durch diese Veränderung mehr gewonnen als verloren hat, so ist kein giltiger Grund vorhanden, dem Abdrucke mit dem Profil, den späteren mit dem ganzen Gesichte vorzuziehen, wenn dieser sonst noch alle Zeichen der Kraft und Schönheit an sich trägt.

324.

Allein nur wenige Liebhaber urtheilen hier nach Gründen. Die meisten ziehen die Abdrücke vor den Veränderungen, ohne alle Prüfung, den veränderten weit vor. Die Ursache hiervon liegt zum Theil darin, daſs die we-

nigsten Liebhaber im Stande sind, die Güte eines Abdrucks durch Untersuchung der demselben nöthigen Eigenschaften zu erkennen, und also, um hierüber ganz beruhigt zu seyn, zu auffallenden, unbestreitbaren Kennzeichen ihre Zuflucht nehmen, hauptsächlich aber, daſs die seltneren Blätter, da sie nun einmal allgemein gesucht sind, einst wieder leichter und zu hohen Preisen können veräuſsert werden. Für seltene Kupferstiche gibt es immer Käufer.

325.

Der Vorzug also, den man diesen Abdrücken vor den Veränderungen gibt, und der hohe kaufmännische Preis, auf den sie insgemein gesetzt sind, machen es nöthig, mit denselben bekannt zu seyn. Wir haben daher diese Blätter in dem unserem Werke beigefügten zweiten Anhange verzeichnet.

C. Von der guten Erhaltung.

326.

Die dritte Nebeneigenschaft eines Kupferstiches ist seine Erhaltung. Ein Kupferstich hat einen Grad mehr von Vollkommenheit, wenn er auf seinem Papier wohl erhalten ist. Ist er beschnitten, zerrissen, geflickt, ergänzt, befleckt, so heiſst er mehr oder minder schlecht erhalten.

327.

Bei neuern Kupferstichen, aus der Hälfte des vorigen Jahrhunderts, fordert man, daſs nicht allein die Unterschrift, sondern auch der ganze Rand der Platte vorhanden sey. Aber es ist schon etwas Seltenes, von Blättern aus dem siebenzehnten Jahrhunderte, Abdrücke mit einem Papierrande zu finden. Einen solchen Abdruck pflegen die holländischen Versteigerungs-Cataloge einen Bramdruck zu nennen, und ihn schon dadurch allein anzurühmen. Bei alten Blättern muſs man nachsichtiger seyn, denn sie sind fast alle beschnitten. Man ist allerdings zufrieden, wenn man noch die äuſserste Linie, die das Bild einschlieſst, sehen kann; ist diese aber nicht vorhanden, so entsteht der Verdacht, daſs das Blatt auf einer oder der anderen Seite, oder ganz herum bezwackt sey. Der schön-

ste Abdruck des seltensten Blattes verliert dadurch sehr viel von seinem Preise.

328.

Ein zerrissener Kupferstich, wenn er bald nach der Verletzung, und mit der nöthigen Sorgfalt, wieder zusammengesetzt wird, ist oft schwer zu erkennen, zumal wenn er auf Papier, oder auf einem Karton aufgekleistert ist. Das Mittel, dergleichen Kupferstiche gegen das Tagslicht zu halten, und auf diese Weise die papiernen Flickbänder aus der gehemmten Durchsichtigkeit zu entdecken, ist nicht immer sicher; es darf das Papier, worauf der Kupferstich gekleistert ist, nur dick seyn, so ist diese Untersuchung fruchtlos. Es hüthen sich daher alle Liebhaber dergleichen aufgekleisterte Kupferstiche zu kaufen; denn da man öfters in den Fall kommt, sie von dem Papiere oder Karton ablösen zu sollen, und sie zu diesem Ende in das Wasser zu legen, so läuft man Gefahr, die dadurch auseinanderfallenden Stücke nicht wieder passend zusammenzubringen, und also den Kupferstich ganz zu verlieren.

329.

An vielen alten durchlöcherten, oder bezwackten Kupferstichen ist das Abgängige mit Federzeichnung ergänzt. Hierzu lassen sich öfters die geschicktesten Hände gebrauchen. Um also nicht getäuscht zu werden, ist es nöthig, die genaueste Prüfung vorzunehmen. Denn es bedarf wohl keiner Erinnerung, dafs ein auf die unkenntlichste Art ergänzter Abdruck einem unbeschädigten, auf seinem eigenen Papiere wohl erhaltenen, immer nachgesetzt werde.

Aber fast nichts setzt einen Kupferstich mehr herab, als wenn er mit Flecken bemakelt ist. Es gibt zwar Mittel, sie wieder herauszubringen, allein sie wirken nicht immer mit dem gewünschten Erfolge; es bleiben davon sehr oft Spuren zurück. Öhlflecke, zumal wenn sie schon sehr veraltet und mit Farben gemischt sind, bringt man nur selten vollkommen heraus. Erträglicher, als ein gefleckter Abdruck, ist derjenige, welcher durch die Luft, oder durch Rauch nicht theilweise, sondern durchaus gebräunet worden ist; denn diese Bräune, ist sie nicht allzu dunkel, benimmt dem Kupferstiche nichts von seiner Wirkung, sie verbreitet vielmehr über denselben eine Art von Harmo-

nie, und kann dem Kupferstiche, wenn er nach der gehörigen Art öfters mit Wasser benetzt, und in der Sonne gebleicht wird, wieder ganz benommen werden.

330.

Hier ist der Ort, von restaurirten Blättern zu sprechen. Es gab von jeher, und es gibt noch Kupferstichhersteller (Restauratoren), welche zerrissene Abdrücke alter seltener Blätter wieder so geschickt herstellen, dafs man ihren ehemaligen, üblen Zustand schwer bemerkt, öfters kaum ahndet. Diese restaurirten Blätter sind gewöhnlich auf so dünnem Papiere aufgezogen, dafs sie auf ihrem eigenen Papiere erhalten zu seyn scheinen. Die Trümmer sind bei ihren Trennungen passend zusammengefügt, die Flecken aller Art so gut herausgezogen, dafs man kaum ihre Spuren bemerkt, der Schmutz des Papiers ist weggenommen; alles zeigt einen kräftigen, schön erhaltenen Abdruck. Ein so restaurirter Kupferstich hat, selbst als solcher, immer noch denjenigen Werth, der mit seiner Seltenheit, und seiner ursprünglichen Kraft des Abdruckes, in Verhältnifs steht. Allein die wenigsten restaurirten Kupferstiche sind von dieser Art. Der Restaurator lavirt oft die Schatten mit chinesischer Tinte, um dem Kupferstiche, welcher schwach vom Drucke war, das Ansehen einer kräftigen Färbung zu geben. Man erkennt diese Lavirung in den Schraffirungen, wo die Zwischenräume, die weifs seyn sollten, mit dem Tuschlavis ausgefüllt sind. Sehr oft fehlen dem Restaurator einige Trümmer des zerrissenen Kupferstiches; er mufs daher die fehlenden Gegenstände, ganze Köpfe, Hände, Füfse, oder noch bedeutendere Stellen mit der Feder hinzu zeichnen. Nun besitzt er sehr selten so viel Kunsttalent, um diese Federzusätze in dem Geiste des Originals auszuführen. Ist er in der Gelegenheit, diese Zusätze nach einem Originalblatt nachzuzeichnen, so mag ein solcher Federzusatz noch immer hingehen; findet er sich aber, aus Mangel eines Originals, in der Lage, die Lücken aus dem Kopfe zu ersetzen, so kommt natürlich etwas ganz anderes heraus, und der restaurirte Kupferstich stellt nicht mehr das vor, was er vorstellen sollte. Vorzüglich dieses letzten Umstandes wegen, ist also jedem Liebhaber anzurathen, wenn er ein altes, seltenes Blatt von scheinbar kräftigem Ansehen kaufen will, dasselbe sowohl von vorne, als auch auf der Rückseite, genau zu untersuchen, und, bei entstehendem Verdachte, dafs es

staurirt seyn könnte, es mit einem echten Abdrucke in einer der Sammlungen, die ihm zu Gebothe stehen dürften, zu vergleichen. Es gilt vielleicht mancher Kupferstich für einen Abdruck mit Veränderungen, der doch nichts anderes als ein Abdruck ist, den ein Restaurator aus dem Kopfe ergänzet hat.

331.

Bei der Betrachtung des physischen Zustandes, der Erhaltung eines Kupferstiches, ist es nöthig, von dem Stoffe, worauf er gedruckt ist, noch einige Erinnerungen zu machen.

In den älteren Zeiten scheint zum Gebrauch der Kupferdruckerei das dünne Papier vor dem dicken, wie man dieses heut zu Tage insgemein anwendet, den Vorzug gehabt zu haben. Es fällt dem Liebhaber ein alter Kupferstich oft darum auf, weil dessen Papier nicht die gewöhnliche Bräune des Alterthums, sondern eine weiſse frische Farbe hat, und sonst auch ungewöhnlich gut erhalten ist. In diesem Falle ist billiger Grund zur Vermuthung da, daſs der Abdruck in neuerer Zeit, folglich von der wahrscheinlich schon sehr abgenützten Platte abgezogen worden ist. Von dieser Art z. B. sind alle von Carlo Losi herausgegebenen Kupferstiche von Meistern, die ein Jahrhundert früher gelebt haben.

332.

Das chinesische Papier, besonders wenn es nicht zu dünn ist, wird bei der Kupferdruckerei mit vorzüglichem Erfolge angewandt. Es drücken sich darauf die zartesten Striche der trockenen Nadel rein und deutlich aus, und dessen gelbgrauliche Farbe verbreitet über den ganzen Kupferstich eine Weichheit, die, besonders in Bildern, wo kräftige Schattenmassen vorkommen, die gefälligste Wirkung hervorbringt.

Auſser den älteren Holländern haben wenige Künstler auf chinesischem Papiere abgedruckt; aber auch diese veranstalteten nur von einigen ihrer Platten die ersteren zwölf oder fünfzehn Abdrücke auf diesem Papier, weil es ehemals noch seltener, als jetzt, zu bekommen war. Aus diesen beiden Ursachen sind Abdrücke älterer Kupferstiche auf chinesichem Papier meistens zwei- auch dreimal so theuer, als die besten, welche auf gewöhnlichem Papier abgedruckt sind. Die Rembrandt'schen Blätter, auf chinesichem

Papier, werden immer sehr hoch gehalten. Auch die Engländer, die seit einigen Jahren anfangen, Abdrücke auf chinesischem Papier herauszugeben, lassen sich selbe gewöhnlich sehr theuer bezahlen.

Indessen muſs man nicht jeden auf chinesichem Papier abgedruckten Kupferstich bloſs deſswegen, und ohne aller weiteren Prüfung für einen der ersten und kräftigsten ansehen; es haben öfterts Kunsthändler, um abgenutzten Platten einen Werth anzulügen, Abdrücke auf chinesischem Papiere herausgegeben, die von höchst geringer Bedeutung sind.

333.

Das Pergament wurde zwar immer sehr selten, doch ehedem öfters als jetzt, zu Kupferstichen angewandt. Weil aber Pergamentabdrücke mit der Zeit sich sehr bräunen, und auf eine dem Bilde immer nachtheilige Art zusammenschrumpfen und Bäuche bilden, so werden sie, ungeachtet ihrer Seltenheit, wenig geachtet.

D. Von dem Geldwerthe der Kupferstiche.

334.

Die vierte Nebeneigenschaft eines Kupferstiches ist dessen kaufmännischer Preis. Dieser ist nach Beschaffenheit der Umstände sehr verschieden. Bei neuerschienenen Kupferstichen dienet dazu als Maſsstab im Allgemeinen die Würdigkeit des Künstlers und die Wichtigkeit des Gegenstandes. Der berühmte, beliebte Künstler, welcher seiner Liebhaber gewiſs ist, hält seine Blätter hoch; der noch wenig bekannte Anfänger, welcher die Käufer durch Wohlfeilheit locken muſs, setzt sie niedriger an. Beide aber legen einen gröſseren oder geringeren Preis auf ihre Arbeiten, je nachdem sie solche nach einem mehr oder minder berühmten Künstler verfertigt haben. Ein Kupferstich nach Raphael von Urbin wird insgemein mehr gesucht, als ein Blatt nach einem neueren Künstler, dessen Verdienst noch nicht ganz entschieden, dessen Ruhm noch nicht allgemein verbreitet ist.

335

Die Verschiedenheit des Landes, in Absicht auf den Lebensunterhalt, hat auf die Preise der neuerschienenen Ku-

pferstiche ebenfalls grofsen Einflufs. Für dieselbe Arbeit, welche dem Wienerkünstler mit Dukaten zu seiner Zufriedenheit bezahlt, dem Römischen mit eben soviel Zechinen überschwenglich gelohnt wird, fordert der Pariser gleich viel Louisd'or, ist der Londoner kaum mit der nähmlichen Zahl von Pfunden Sterling gehörig belohnt.

336.

Nicht minder als die angeführten Umstände wirkt auch die Entfernung, folglich die dadurch mehr oder minder kostspielige Versendung der Kupferstiche auf ihren Preis. Blätter, die an den verschiedenen Plätzen ihrer Herausgabe im vollkommensten Verhältnisse der Preise stehen, müssen blofs durch ihren Transport oder auch durch die Mautgebühren dieses Verhältnifs verlieren. Der französische Kupferstich ist in dem Wienerischen Kaufmannsladen wohlfeiler, als der englische, beide aber viel geringer im Preise als der Spanische.

337.

Nach den hier angegebenen allgemeinen Verhältnissen werden jedoch nur die Preise neuerer aus den Werkstätten der Künstler in die Kaufmannsladen, und aus diesen in die Hände der Liebhaber sich verbreitender Kupferstiche bestimmt. Hingegen alle alten, und diejenigen Blätter, die schon aufser Handel gekommen sind, werden nach ihrer Seltenheit bezahlt.

338.

Die Eigenschaft der Seltenheit überhaupt haben Erstens: alle in Absicht auf Inhalt und Ausführung vortrefflich anerkannten Kupferstiche, weil Kenner und Liebhaber von jeher darnach gegriffen, und Künstler sie zu ihren Studien gekauft, aber gewöhnlich in ihren Werkstätten befleckt oder sonst zu Grunde gerichtet haben.

Zweitens: alle sehr alten Stücke, weil die Länge der Zeit ihre Zahl verringert hat, und nur wenige davon durch zufällige glückliche Umstände gerettet worden sind. Dergleichen sind alle Kupferstiche von Martin Schongauer, Israel von Meken, Andreas Mantegna u. s. w.; dann die Blätter, selbst solcher Künstler der ersteren Zeit, die wenig Kunstwerth, oft gar keinen, an sich haben. Wie z. B. alle Arbeiten eines Baccio

Baldini, des Meisters von dem Jahre 1515 und einer Menge sowohl deutscher als italiänischer ungenannter Meister aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts.

Drittens: Die Abdrücke vor der Schrift, oder vor den in der Platte gemachten Veränderungen, besonders von wichtigen Platten, weil diese Abdrücke gemeiniglich nur in geringer Zahl veranstaltet worden sind. Ferners Kupferstiche, wovon die Platten verloren gegangen oder abgeschliffen worden sind, nachdem man davon nur einige wenige Abdrücke gemacht hatte; z. B. des Cornelius Visscher kleine Katze, Rembrandts Porträt des Amsterdamer Bürgermeisters Six, des Lucas von Leiden Eulenspiegel u. a. m.

Viertens: Die Blätter eines verdienstvollen Meisters, welcher deren nur wenige herausgegeben hat, weil die Liebhaber, da ihnen keine Auswahl übrig blieb, sie meistens insgesammt in ihre Sammlungen aufgenommen haben. z. B. dienen hier Philipp Wouwermann's geätztes Blatt, und die Kupferstiche des Grafen Goudt; lezterer gab deren nicht mehr als sieben heraus, die jeder Liebhaber gern sämmtlich zu besitzen wünscht. Dahin gehören die vier Blätter von Heinrich Verschauring und noch einige andere mehr.

Fünftens: Vollständige Folgen mehrerer zusammengehöriger alter Blätter von gleicher Schönheit des Druckes. Denn diese Folgen sind öfters vereinzelt, nachher aber die abgängigen Stücke mit neueren, schwachen Abdrücken ersetzt worden. Es ist z. B. sehr schwer Martin Schongauer's und Albert Dürer's Passion, oder Israels von Meken Leben Mariens, oder Marc-Antonio's Aposteln mit dem Christus, in Abdrücken von gleicher Farbe und Erhaltung, bei einander zu finden u. s. w.

Sechstens: Die grofsen Kupferstiche von mehreren Bestandblättern in gleicher Güte des Druckes. Denn die Theilbarkeit solcher Kupferstiche ist Ursache, dafs oft eines oder mehrere ihrer Bestandblätter verloren gehen, und nachher nur mit Abdrücken von späterem Drucke wieder ergänzt werden. Dergleichen Kupferstiche sind: das jüngste Gericht des Georg Ghisi von Mantua, und des Nicolaus

Beatrizet nach Michel-Angelo; die grofse Kreuzigung des Augustin Carracci nach Tiziano; Julius Cäsars Triumph nach Mantegna, in Holz geschnitten von Andreani u. s. w.

339.

Die Seltenheit der aufser Handel gesetzten Kupferstiche beruht demnach, wie wir sehen, zwar auf bestimmten Eigenschaften; aber der Zusammenflufs von mehreren oder wenigeren dieser Eigenschaften überhaupt, und das Vorzügliche der einen dieser Eigenschaften vor der andern insbesondere, bringen eine so grofse Verschiedenheit hervor, dafs es unmöglich ist, die Grade der Seltenheit auch nur einigermafsen bestimmt anzugeben.

340.

In jedem Falle kann auch diese Bestimmung nur wenig für das Verhältnifs des Preises zur Richtschnur dienen, weil dieser ganz allein von der Neigung des Käufers abhängt. Die häufigsten Beweise hiervon kommen vorzüglich in Versteigerungen vor, in deren einer dasselbe Blatt von ganz gleichen Haupt- und Nebeneigenschaften sechsfach so theuer bezahlt wird, als in einer anderen, wo der Zufall keine darum buhlenden Liebhaber hingeführt hat.

341.

Dieserwegen schon allein irren die Kupferstichliebhaber sehr, wenn sie meynen, aus Versteigerungskatalogen mit den hinzugefügten Preisen, oder aus der Zusammenhaltung mehrerer derselben, die Preise, oder auch nur die Mittelpreise der Kupferstiche erlernen zu können, wenn nicht auch noch die älteren oder neueren Zeiten, die Verschiedenheit der Länder, die in denselben veränderte Lage des Wohlstandes der Bewohner, der Grad der Bildung, der Sinn für Kunst, der Wechsel des Geschmacks, selbst die Einwirkung der Moden und des Zeitgeistes mitwirkten, die nach dergleichen Katalogen aufgestellte Norm von Preisen schwankend, unzuverlässig und unstatthaft zu machen. Der einzige Nutzen, den solche Auctionskataloge gewähren können, besteht allenfalls darin, dafs man daraus beiläufig ersieht, wie die Arbeiten des einen Künstlers im Vergleiche mit jenen eines anderen im Allgemeinen geachtet, und diesem Verhältnisse gemäfs bezahlt werden.

342.

Es gibt einige wenige Kupferstiche, welche von so grofser Seltenheit sind, dafs ihr Preis nach gar keinem Mafsstabe bestimmt werden kann, und es demnach blofs von dem Willen des Verkäufers und des Käufers abhängt, welchen Preis jener darauf legen, diefer dafür bezahlen will. Diese Kupferstiche, deren manche in den reichsten Sammlungen fehlen, und vielleicht in keiner bei einander angetroffen werden, pflegt man insgemein Perlen zu nennen, und sind folgende:

die grofse Agar, von Lucas von Leyden;

das Porträt mit dem Säbel, von Rembrandt;

der Eulenspiegel, von Lucas von Leyden;

das Porträt des Dichters Aretino, von Marc-Antonio;

der Advocat Tolling, von Rembrandt;

der Burgermeister Six, von Ebendemselben;

der Advocat Tolling, von Ebendemselben.

Als Perlen von eben diesem hohen Werthe gelten, auch alle sonst schon seltenen Blätter, die noch überdiefs durch irgend ein sicheres Merkmal als erste Abdrücke bezeichnet sind; z. B.

von Marc-Antonio nach Raphael, der bethlehemitische Kindermord, vor der Inschrift;

die Pest; vor den Worten: Effigies sacrae etc. und Linguebant dulces etc., von Ebendemselben nach Raphael;

von Ebendemselben nach Baccio Bandinelli, die Marter des heiligen Lorenz. Der Abdruck, worauf einer der Henker eine Gabel mit der rechten Hand in die Höhe hält.

Coppenol's Porträt, von Rembrandt; ein Abdruck mit dem weifsen Grunde, und noch einige sehr wenige andere.

DRITTER THEIL.

VON DER FERTIGKEIT, DIE KUPFERSTECHER AUS IHREN WERKEN ZU BESTIMMEN.

343.

Nicht alle Kupferstecher haben ihre Werke mit ihren Namen bezeichnet. Einige, besonders die alten Meister, fügten bloſs Monogrammen, viele gar kein Zeichen hinzu.

344.

Ein groſser Theil dieser Monogrammen ist bekannt, und man findet die Erklärung davon in verschiedenen Schriftstellern, die über die Geschichte der Kupferstecherkunst gearbeitet haben; viele derselben sind aber noch unentziffert, das heiſst, man kann von den Blättern, worauf sie vorkommen, die Namen der Meister nicht bestimmen. Die Blätter, welche gar kein Zeichen führen, rühren jedoch nicht alle von unbekannten Kupferstechern her, von den meisten derselben sind uns die Namen ihrer Urheber theils durch schriftliche Nachrichten, theils durch Traditionen aufbehalten worden.

345.

Allein Namen lesen, Monogrammen ausdeuten, und Verzeichnisse nachschlagen oder auswendig lernen, sind keine verlässigen Mittel zur Fähigkeit zu gelangen, von den Kupferstichen die Meister mit Sicherheit zu bestimmen; denn Beispiele zeigen, daſs man auf mittelmäſsige oder schlechte Platten Namen berühmter Kupferstecher, daſs man auf namenlosen Platten ganz unbekannter Meister Monogrammen hinzugefügt, endlich, daſs man ganze Platten mit ihren Namen und Monogrammen nachgestochen hat. Es ist daher wesentlich, die Fertigkeit zu erlangen, die

Kupferstecher aus ihren Werken selbst, das ist, aus der darin vorkommenden Manier zu erkennen und bestimmt anzugeben.

346.

Manier nennt man die unterscheidende Wirkung in der Behandlung des Stiches, welche den Werken eines jeden aus mehreren Kupferstechern, die in der nämlichen Stichart gearbeitet haben, insbesondere eigen ist. Diese Wirkung offenbart sich aber nur in den Werken der Kupferstecher, welche sich der ersten vier Stichgattungen, nämlich der Striche, oder, wie man sich auch auszudrücken pflegt, der Linienmanier, bedienet haben; jede der anderen Stichgattungen bietet, selbst in den Werken sehr verschiedener Meister, in Absicht auf Behandlung, so wenig Verschiedenheit dar, daſs man daraus allein einen Kupferstecher von dem andern nur äuſserst selten und unsicher unterscheiden kann.

347.

Obschon die Kenntniſs der Stichmanieren eigentlich nur praktisch, nämlich durch oft wiederholte Beschauung und Untersuchung der verschiedenen Kupferstichwerke erlanget werden kann; so gibt es doch ein zweckmäſsiges Mittel, die Erwerbung dieser Kenntniſs sich zu erleichtern. Es ist dieses die systematische Anordnung einer festgesetzten Anzahl von Hauptmanieren, deren eine von den anderen durch genau bestimmte Hauptcharaktere wesentlich unterschieden ist. Der Kunstforscher bemühet sich, mit diesen Hauptmanieren genau bekannt zu werden, und er bedient sich ihrer als eines festgesetzten Maſsstabes, nach welchem er alle merkwürdigeren Kupferstecher, die er im Verfolge seines Studiums kennen lernen will, miteinander vergleichen, dadurch das Verhältniſs ihrer Verdienste beurtheilen, die besonderen Charaktere der einem jeden eigenthümlichen Manier leicht auffinden, und so endlich dem Gedächtnisse einprägen kann.

Ich habe versucht, diesen Maſsstab in den folgenden Paragraphen darzustellen, in der Überzeugung, daſs er jedem Kunstliebhaber, dem es Ernst ist, den schwersten aller Theile der Kupferstichkunde zu erlernen, groſse Hülfe und Erleichterung gewähren kann.

348.

Alle in den vier ersteren Stichgattungen ausgeführten

Kupferstiche werden insgemein gestochen, geschnitten oder geätzt, radirt genannt, und zwar gestochen diejenigen, wo der Grabstichel allein angewendet, oder die nur wenig angebrachte Ätzungsanlage versteckt, und mit der Grabstichelarbeit ganz verwebt worden ist, radirt hingegen die mit der trockenen Nadel bearbeiteten, und alle übrigen, bei denen die Ätzungsarbeit vorherrschend ist, es sey nun, daſs man diese mit dem Grabstichel übergangen hat oder nicht.

349.

Bei jeder Manier eines Kupferstechers sind zwei Eigenschaften zu betrachten:

1. Der Ton der Färbung, welcher überhaupt in der Arbeit herrscht.
2. Die Behandlung der Striche und Punkte, wodurch dieser Ton hervorgebracht wird.

350.

Dem Tone nach sind alle, sowohl die gestochenen, als radirten Kupferstiche

A. halbschattirt, oder

B. ausführlich schattirt.

351.

Man nennt halbschattirt alle diejenigen, wo groſse strichleere Flächen, und die Schatten von beinahe einerlei Farbe sind, folglich nicht die wahre Harmonie angetroffen wird. Dergleichen Kupferstiche sind gröſstentheils nach freien Zeichnungen und Skizzen verfertigt, und mögen also auch wieder gleichsam als solche angesehen werden.

Ausführlich schattirt heiſsen hingegen solche, wo nur die höchsten Lichter weiſs ausgespart, alle Schatten gehörig nüancirt sind, und wo folglich eine vollkommene Harmonie der Schattentöne angebracht ist. Man sagt auch von solchen Kupferstichen, daſs sie auf das höchste Licht gearbeitet sind. Dergleichen Kupferstiche stellen ausführliche Gemählde dar, bei denen nichts als das Bunte der Farben mangelt.

352.

Die zweite Eigenschaft einer Stichmanier, nämlich die Behandlung der Striche und Punkte, ist nicht allein bei den gestochenen Kupferstichen anders als bei den radirten, sondern man trifft noch insbesondere bei beiden Stichgattungen sehr mannigfaltige Hauptkaraktere an. Diese nun sind, nach den ihnen von mir beigelegten Benennungen:

I. BEI DEN GESTOCHENEN,

A. HALBSCHATTIRTEN Kupferstichen,

353.

1. die feine Manier. Die Hauptcharaktere dieser Manier sind folgende:

Die Umrisse sind scharf bezeichnet.

Die Striche sehr fein, ziemlich frei geschwungen, aber selten in der Dicke abwechselnd.

Die Schraffirungen eng, etwas ungleich, und in den dunkeln Stellen mit drei, zuweilen auch mit vier Strichclassen übereinander bewirkt. Wo sich die Schatten gegen das Licht verlaufen, sind zuweilen kurze, feine, rundliche Strichelchen angebracht.

Alle Stoffe sind auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten die meisten alten deutschen Meister, z. B. Martin Schongauer, Israel von Meken, Franz von Bocholt u. a. m.

354.

2. Die spiefsige Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind mit starken Strichen scharf bezeichnet.

Die Striche überhaupt fein, in dunklen Stellen stark, aber durchgehend steif, und selten in sich selbst, der Dicke nach, abwechselnd.

Die Schraffirungen nicht sehr enge, und meistens nur mit einer einzigen Classe von Strichen bewirkt, zwischen welchen sehr feine Mittelstriche (Entre-deux), jedoch nicht parallel, sondern etwas schief, angebracht

sind; die zweite, kreuzende Classe ist sehr selten; die dritte fast niemals anzutreffen.

Die Übergänge der Schatten in die Lichter sind weder mit kurzen Strichen, noch mit Punkten, sondern durch die in scharfe Spitzen sich endigenden Schattenstriche hervorgebracht.

Alle Stoffe sind auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten die meisten italienischen alten Meister, z. B. Andreas Mantegna, Anton Pollajuolo, Zoan Andrea, Gioan Antonio da Brescia u. a. m.

255.

3. Die glänzende Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind mit scharfen, aber feinen Strichen bezeichnet. Dieses betrifft aber bloſs die alleräuſsersten; denn die Umrisse, welche in der Drapperie Falten, und in der Carnation Muskeln bezeichnen, sind gröſstentheils durch die Schraffirungen selbst ausgedrückt.

Die Striche sind fein, ziemlich frei geschwungen, der Dicke nach in sich selbst abwechselnd, wie die in der feinen Manier.

Die Schraffirungen enge, in dunklen Stellen meistens mit zwei Strichclassen, sehr selten mit drei oder vier, aber besonders nett und glänzend ausgeführt.

Bei den Verflöſsungen sind kurze, krumme Strichelchen, aber in geringer Anzahl, angebracht.

Alle Stoffe sind auf gleiche Weise behandelt.

In dieser Manier, welche die etwas veredelte halbschattirte feine ist, arbeiteten die älteren deutschen, niederländischen und französischen Künstler, welche auf die ersten alten Meister folgten, z. B. Albert Dürer, Lucas von Leyden, die meisten sogenannten kleinen Meister, ferner Leonhard Gautier, Stephan de Laulne, die Wierix u. a. m.

356.

4. Die leichte Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind mit gröſstentheils feinen, aber schar-

fen Strichen bezeichnet. Zuweilen sind auch die Falten in der Drapperie, aber sehr selten die Muskeln in der Carnation, mit Umrissen bezeichnet.

Die Striche mittelfein, gröſstentheils frei geschwungen, jedoch mehr mager als genährt, und fast durchgehends etwas rauh.

Die Schraffirungen ziemlich enge, in dunklen Stellen mit zwei, auch drei Strichclassen, aber etwas unordentlich und leicht ausgeführt.

Die Schatten selbst, zuweilen nur hier und da, aber oft auch, mit Grabstichelpunkten häufig ausgefüllt.

Auch bei Verflöſsungen, und in den leichteren Schattentönen bei der Carnation, sind Stichelpunkte angewandt.

Die Stoffe sind alle auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten verschiedene ältere deutsche und italienische Kupferstecher, aber vorzüglich: Marc-Antonio Raimondi, Marco Dente, Augustin de Musis, genannt Veneziano, die Ghisi, Nicolaus Beatrizet, Julius Bonasone, Jacob Caraglio, der Meister mit dem Würfel u. a. m.

357.

5. Die freie Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind oft mit feinen Strichen bezeichnet, noch öfters aber mit den Schattirungen hervorgebracht.

Die Striche sind gröſstentheils rein, genährt, frei, der Dicke nach in sich selbst abwechselnd, und bei den Verflöſsungen spitzig.

Die Schraffirungen ziemlich weit, in dunklen Stellen mit zwei, selten mit drei Strichclassen, aber ordentlich und auf eine freie Art ausgeführt.

Alle Stoffe sind auf gleiche Weise ausgedrückt.

In dieser Manier, welche die veredelte leichte ist, arbeiteten Cornelius Cort, Augustin Carraccio, Franz Villamena, Cherubin Alberti u. a. m.

358.

6. Die kühne Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind bloſs durch die Schattirungen hervorgebracht.

Die Striche sind äuſserst rein, genährt, der Dicke nach in sich selbst abwechselnd, nach den Muskeln und Falten kühn geschwungen, und bei den Verflöſsungen spitzig.

Die Schraffirungen weit, ordentlich, den Vertiefungen und Rundungen folgend, oft mit einer Strichclasse allein, in den dunkelsten Stellen aber mit zwei, fast niemals mit drei Strichclassen ausgeführt.

Die Stoffe sind alle auf gleiche Art behandelt.

Diese Manier, womit der auf sein Talent gleichsam stolze Künstler seine durch Genie und Übung erlangte Kühnheit in Führung des Grabstichels zeigen kann, ward zuerst von Heinrich Golz angewandt. Ihm folgten darin Jacob de Gheyn, Jacob Matham, Johann Müller, Johann Saenredam, Lucas Kilian u. a. m.

359.

7. Die parallelschraffirte Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind mit verflöſsten Schatten sanft ausgedrückt.

Die Striche sind äuſserst rein, in sich selbst der Dicke nach sehr abwechselnd, kühn geschwungen und bei den Verflöſsungen spitzig.

Die Schraffirungen weit, ordentlich, sehr selten den Vertiefungen und Erhöhungen angemessen; oft aber rund, um die Form, welche sie bezeichnen sollen, jedoch immer mit einer einzigen Classe von parallellaufenden Strichen ausgeführt, welche durch ihre wechselnde Feinheit und Anschwellung die mancherlei Schattentöne hervorbringen.

Alle Stoffe sind auf gleiche Art ausgedrückt.

In dieser Manier arbeitete ihr Erfinder Claudius Mellan, Franz Spierre, Joh. Jac. Thurneisen u. a. m.

B. Bei den ausführlich schattirten:

360.

1. Die fein ausgefüllte Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind mahlerisch, bloſs durch die Schatten ausgedrückt.

Die Striche sind von verschiedener Dicke, aber durchaus mehr zart als genährt, übrigens aber rein und frei geführt.

Die Schraffirungen sind überhaupt enge, in der Carnation mit etwas feineren, in anderen Stoffen aber mit etwas stärkeren Strichen ausgeführt.

Da die Striche im Allgemeinen fein sind, und deſshalben in einfachen Schraffirungen, wäre diese auch noch so enge, keine starke Farbe geben können, so bestehen alle Schatten, die lichteren allein ausgenommen, aus zwei-, drei-, auch vierfach übereinandergeführten Strichclassen, wodurch dann die lebhaftesten, kräftigsten Schattentöne hervorkommen.

Die weiſsen Fleckchen in den sich kreuzenden Schraffirungen sind gröſstentheils mit Stichelpunkten fein ausgefüllt.

Alle Stoffe sind fast auf gleiche Art ausgedrückt; wenigstens fällt ihre verschiedene Behandlung, wo sie vorhanden ist, nicht leicht auf.

In dieser Manier, welche das kraftvolle Helldunkel der niederländischen Mahler sehr wohl darstellt, arbeiteten: Lucas Vorsterman, Paul Pontius, Schelte und Boetius a Bolswert u. a. m.

361.

2. Die Gittermanier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Striche sind von verschiedener Dicke, aber im Allgemeinen mehr genährt als fein, der Dicke nach in sich wohl abwechselnd, sehr rein, und bei den Verflöſsungen gegen die Lichter in sehr feine Spitzen verloren.

Die Schraffirungen sind ziemlich weit, und bestehen fast durchgängig nur aus zwei Strichclassen, welche sehr nett, aber gröſstentheils vollkommen kreuzweise gezogen sind, folglich ein Gitter bilden. Sie sind nicht immer nach den Erhöhungen und Vertiefungen, sondern oft beinahe gerade über die verschiedenen Formen hinweggeführt. Um aber sowohl diese Formen selbst, als ihre abwechselnden Schattentöne gehörig zu bezeichnen, schwellen dieselben

Striche, welche in den lichten Stellen fein sind, nach Erfordernifs in den dunkleren so breit an, dafs dadurch allein die schönsten Übergänge von Ton zu Ton hervorgebracht werden.

Nur in den dunkelsten Stellen, vorzüglich in den Gründen, trifft man zuweilen eine dritte Strichclasse an.

Alle Stoffe sind fast auf gleiche Art behandelt, nur findet man bei der Carnation in den Schatten, welche aus einer einfachen Schraffirung bestehen, gewöhnlich zwischen den Strichen dieser Schraffirung ordentlich gereihte Stichelpunkte angebracht. Bei der Drapperie sind diese Stichelpunkte selten, und dann meistens in den Mitteltinten angewandt.

In dieser Manier sieht man viele Blätter von Corn. Bloemaert, Mich. Natalis, Franz Spierre, de la Haye, Wilhelm Vallet, Stephan Baudet, Franz de Poilly, Gerard Edelink, Robert Nanteuil u. a. m.

362.

3. Die stoffbezeichnende Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Umrisse sind mahlerisch, blofs durch die Schattirungen selbst ausgedrückt.

Die Striche sind nach den Umständen zart oder genährt, gerade oder frei geschwungen, rein oder in das Rauhe fallend, spitzig verlaufend oder stumpf geendigt.

Die Schraffirungen sind bald enge, bald weit, und, nach Bedürfnifs, einfach, oder zwei-, wohl auch dreimal übereinander geführt. Die einfachen Schraffirungen sind zuweilen klar, zuweilen auch entweder mit Mittelstrichen, oder mit Stichelpunkten, die wechselweise, länglich, rund oder gespitzt sind, ausgefüllt.

Alle Stoffe sind auf eine unter sich ganz verschiedene Art ausgedrückt: Carnation, Kleidung, Stein, weiches Erdreich, Holz, Metall, Wolken, Wasser und alle Materien haben eine ihnen angemessene, so auszeichnende Behandlung, dafs man sie leicht und deutlich von einander unterscheiden kann; kurz, die ganze Manier, welche nach der Gröfse des Bildes überhaupt betrachtet, bald feine, bald breite Arbeit zeigt, ist ein mehr oder minder vollständiger Inbegriff der Regeln, wonach ein vollkommener

Kupferstich eigentlich bearbeitet seyn soll, und dieserhalben gebührt ihr vor allen übrigen der Vorzug.

In dieser Manier haben schöne Werke geliefert: Gerard Edelink, in seiner guten Zeit, Anton Masson, Cornelius Visscher, J. J. Balechou, Georg Fried. Schmidt, Joh. Georg Wille, Jacob Schmutzer, Franz Bartolozzi, Joh. Georg Müller, Johann Hall, J. K. Sherwin, Wilhelm Sharp u. a. m.

363.

4. Die parallelschraffirte Manier.

Sie hat mit der halbschattirten parallelschraffirten diefs gemein, dafs sie aus lauter einfachen, niemals gekreuzten Schraffirungen besteht. Allein die Striche sind nicht fortlaufend rein geschnitten, sondern sie haben durch häufige Verdünnungen und Anschwellungen ein sägartiges, rauhes Ansehen. Diese rauhen Striche sind nicht nach den Erhöhungen und Vertiefungen, sondern meistens gerade über die Formen hingezogen. Da sie aber nach Bedürfnifs fein oder angeschwollen sind, so drücken sie alle Schattentöne gehörig aus.

Alle Stoffe sind auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten Marcus Pitteri, ihr Erfinder, Franz Piranesi, Joh. Ant. Pasquali, Joh. Anton Faldoni, Joh. Cattini und einige andere wenige italienische Meister, die aber, aufser Piranesi und Pasquali, weit hinter Pitteri geblieben sind.

364.

5. Die Punktenmanier.

Man findet sie nur in der Carnation angewandt, welche durchaus mit Grabstichelpunkten, und sehr kurzen Strichelchen, die nach Erfordernifs feiner oder stärker, wie auch mehr oder minder ineinander verwebt sind, ausgeführt ist.

Dieser Manier bediente sich vorzüglich Johann Boulanger.

II. BEI DEN RADIRTEN

A. HALBSCHATTIRTEN Kupferstichen.

365.

1. Die nette Manier.

Die Arbeit ist gröſstentheils Ätzung. Man bemerkt darin fast keinen Wechsel von feinen und stumpfen Nadeln, alles scheint mit einer einzigen Spitze radirt zu seyn.

Die Striche sind im Allgemeinen nett, die Schraffirungen ordentlich, und die Schatten gewöhnlich nur mit zwei, sehr selten mit drei Strichclassen hervorgebracht. Dadurch, und weil die Schraffirungen offen sind, gewinnt die ganze Behandlung ein nettes, obgleich etwas frostiges Ansehen.

Vom Grabstichel zeigen sich wenig Spuren; nur hie und da in den dunkelsten Stellen findet man einige Striche, die, mittelst desselben, vertieft sind. Ganze, bloſs geschnittene Strichclassen trifft man beinahe niemals an.

Von trockner Nadelarbeit kommt eben so selten etwas vor.

Alle Stoffe sind auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten gröſstentheils Leon Davent, Joh. Ant. da Trento, die meisten Künstler aus der sogenannten Schule von Fontainebleau, desgleichen Theodor von Thulden, Anton Tempesta, Mathias Merian u. a. m.

366.

2. Die flüchtige Manier.

Die ganze Arbeit ist bloſs geätzt.

Die Striche sind flüchtig, beinahe von gleicher Dicke, und scheinen also mit einer und ebenderselben Nadel gemacht zu seyn.

Die Schraffirungen sind unordentlich, wenigstens selten nett, meistentheils weit, und bestehen oft nur aus zwei, seltener aus drei Strichclassen.

Vom Grabstichel findet man sehr selten, von der trockenen Nadel fast niemals eine Spur.

Alle Stoffe sind auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten Guido Reni, Simon

Cantarini da Pesaro, die Sirani, Tieplo u. a. m. Auch bediente sich derselben oft Rembrandt, Lievens, Dietrich und viele andere Maler.

367.

3. Die ausdrucksvolle Manier.

Ihre Haupcharaktere liegen hauptsächlich in den menschlichen Figuren und in Viehstücken. Derselben Umrisse sind bestimmt ausgezeichnet; aber die Striche, welche zu Bezeichnung dieser Umrisse dienen, sind so abwechselnd, daſs sie zuweilen dadurch allein, besonders in der Drapperie, statt einer schmalen Schattirung dienen, und ohne Zuthun anderer Striche manche kleine Falte vollkommen ausdrücken.

Die breiteren Schattenmassen sind gröſstentheils mit einer einzigen Classe von Strichen bearbeitet, welche insgemein nach den zu bezeichnenden Formen laufen, und durch den Wechsel ihrer Zartheit und Stärke verschiedene Schattentöne hervorbringen.

Gekreuzte Schraffirungen sind, im Vergleich mit den erwähnten einfachen, seltener, und nur dann angebracht, wenn auf einem Blatte sehr viele Gegenstände und Figuren vorkommen, und man also die Vordergründe von den zurückweichenden Planen durch eine bloſs einfache Schraffirung unmöglich auseinander setzen kann, ohne in die Figuren des Vordergrundes, durch allzusehr genährte Striche, Rauheit, selbst Undeutlichkeit hineinzubringen.

Aus allen diesem ergibt sich, daſs diese Manier bei historischen Stücken nur dann anwendbar ist, wenn die Figuren ganz klein sind.

Die Arbeit der in dieser Manier ausgeführten Blätter ist bald mehr, bald minder mit der Ätzung befördert. Bei dem Radiren sind dazu entweder Eschoppen oder Nadeln von verschiedenen Spitzen angewandt. In beiden Fällen sind die Striche mit dem Grabstichel hin und wieder verstärkt, und da, wo sie sich verlaufen, zugespitzt.

Auch die trockene Nadel ist zuweilen, jedoch seltener als der Grabstichel, weniger in den Figuren, als in anderen Stellen angebracht

Die Stoffe sind alle auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten vorzüglich, Jacob Callot, Stephan della Bella, Abraham de

Bosse, Sebastian le Clerc, Israel Silvester, Remigius Cantagallina, de Son, Dominik Barriere, Dan. Chodowieki u. a. m.

B. Bei den ausführlich-schattirten.

368.

1. Die feine Manier. Ihre Hauptcharakter sind folgende:

Die Striche sind fein und frei geführt.

Die Schraffirungen insgemein enge, meistens unordentlich, seltener nett, und bestehen in den dunklen Stellen, nach Erfordernifs, aus zwei, drei, auch vier Strichclassen.

Zuweilen ist der Stich mehr, zuweilen minder mit der Ätzung befördert; aber es ist in demselben jederzeit, zur Bewirkung der Harmonie, Grabstichel- oder trockne Nadelarbeit, oft beides zugleich, und zwar im ersteren Falle häufiger, im anderen sparsamer angebracht.

Um Verflöfsungen zu bewirken, und die Schraffirungen auszufüllen, sind bald mehr, bald weniger Punkte und Strichelchen angewandt.

Alle Stoffe sind fast auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier sieht man viele Blätter von Rembrandt, van Vliet, G. F. Schmidt, Wenzel Hollar, P. Soutman u. a. m.

369.

2. Die punktirte Manier. Ihre Hauptcharaktere sind folgende:

Die Striche sind nach Beschaffenheit der Umstände mehr oder minder fein, aber frei geführt.

Die Schraffirungen sind insgemein nett, ordentlich, und bestehen aus zwei, auch drei Strichclassen.

Hiervon sind selten mehr als die zwei ersten geätzt, die andere aber ist mit dem Grabstichel, jedoch nicht besonders rein, geschnitten

Die Carnation ist gröfstentheils, oft ganz mit Punkten bearbeitet, welche theils geätzt, theils mit der trockenen Nadel bewirkt sind.

Die Schraffirungen sind hie und da mit kurzen Grabstichel- oder mit Nadelstrichelchen, aber überall mit Nadelpunkten häufig ausgefüllt.

Alle Stoffe, die Carnation ausgenommen, sind fast auf gleiche Art behandelt.

In dieser Manier arbeiteten Morin, del Po, Alexis Loire, Michael Corneille, Garnier und zum Theil auch P. Soutman.

370.

3. Die stoffbezeichnende Manier.

Ihre Hauptcharaktere sind fast dieselben, wie jene der ausführlichschattirten stoffbezeichnenden Manier in den mit dem Grabstichel behandelten Kupferstichen. Die in dieser Manier bearbeiteten Blätter unterscheiden sich von den bloſs geschnittenen nur dadurch, daſs die Behandlung, da sie mit der Ätzung angelegt ist, weniger glänzt.

Diese Anlage ist mehr oder minder mit der Ätzung befördert. Je weniger Ätzarbeit angebracht, und jemehr diese mit Grabstichelarbeit übergangen und verkleidet ist, desto glänzender und reiner sieht die ganze Behandlung aus.

Gewöhnlich sind nur die stärkeren Striche, und niemals mehr als zwei Classen von Schraffirungen geätzt. Diese sind entweder Strich für Strich mit dem Grabstichel übergangen, und erscheinen also rein und beinahe so nett, als ob sie mit dem Grabstichel allein geschnitten wären; oder sie sind es nicht, und zeigen sich demnach rauh und kraftlos, wie alle Striche, welche durch das Ätzwasser in das Kupfer eingegraben worden sind.

Die dritte Strichclasse in den dunklen Stellen, alle Zwischenstriche (Entre-deux) gewöhnlich auch die zarten Schraffirungen, welche aus reinen Strichen bestehen, und die man mit Ätzung nicht geschickt bewirken kann, sind bloſs mit dem Grabstichel ausgeführt.

Auch die trockene Nadel kommt in dieser Manier mehr oder minder vor. Man entdeckt sie am öftersten in den Stellen, welche aus sehr zarten, gleichsam mit zitternder Hand geführten Schraffirungen bestehen. Punkte, sowohl von dem Grabstichel, als vorzüglich von der Nadel, trifft man hier und da, am häufigsten in der Carnation an.

In dieser Manier arbeiteten Gerard Audran, Robert Audenaerd, Nicolas Dorigny, Bernard Picart, die Simonneau, H. S. Thomassin, J. Ph. le Bas, P. Ph. Choffard, Dominik Cunego,

Joh. Volpato, Jacob Frey, die Preissler, Joseph Wagner, und sehr viele andere Künstler mehr.

371.

Das Bestreben eines jeden Kupferstichsammlers muſs nothwendigerweise dahin gehen, die Copie von dem Originale zu unterscheiden. Um hierin nicht zu fehlen, gibt es zwar allerlei Schutzmittel (§. 292 — 299), allein das allersicherste, im Allgemeinen, gewährt nur die genaue Bekanntschaft mit dem Charakter der Stichmanier, welcher einem jeden Künstler eigenthümlich ist; ich sage im Allgemeinen, weil es wirklich einige Copieen gibt, welche so genau, so meisterhaft und daher so betrüglich sind, daſs selbst der geübteste Kenner daran irre werden, und selten anders, als bei Vergleichung derselben mit den Originalen seine Zweifel lösen kann. Da jedoch solche betrügliche Copieen im Verhältniſs zu den minder genauen nur in geringer Zahl vorhanden sind (§. 300), so können sie demjenigen, der die Kupferstichkunde sich gründlich aneignen will, keinen Grund abgeben, sich von seinem Studium abschrecken zu lassen.

372.

Es wäre eben so unnütz, als es vielleicht unmöglich ist, die Manieren aller Kupferstecher aus ihren Werken erkennen lernen zu wollen; daher ist dem Kunstforscher zu rathen, sein dahin gerichtetes Studium nur auf die merkwürdigsten, und unter diesen insbesondere auf solche Künstler zu beschränken, deren Arbeiten entweder wegen ihres hohen Alters, oder wegen ihres Kunstwerthes selten geworden und heut zu Tage nicht mehr anders als zu theuern Preisen zu erlangen sind.

373.

Die ersten Schritte in diesem Studium bestehen darin, irgend einen dergleichen Kupferstich in dem hier obenaufgestellten Maſsstabe so lange aufzusuchen, bis man die Manier findet, in welche der Kupferstich hinein paſst. Der angehende Kunstforscher widerhole diese Untersuchung mit mehreren anderen, durch ihre Manieren verschiedenen Kupferstiche, und fahre damit so lange fort, bis er jeden dergleichen Kupferstich zu analysiren, und dessen Bestandtheile, das ist: den Geist der Zeichnung, die Eigenschaften der Striche und Punkte und den individuellen Charakter

ihrer Zusammenstellung mit Klarheit zu erkennen, einige Fertigkeit erlanget hat.

374.

Beinahe jeder Meister hat seine Kunstperioden, nämlich jene seiner jugendlichen Ungeübtheit, und jene seiner Kraft, oft wohl auch jene seiner Abnahme. Es geschieht daher, daſs die Arbeiten eines und desselben Künstlers zuweilen so verschieden sind, daſs man zwei oder auch drei von ihm herrührende Blätter gar leicht für die Arbeiten eben so vieler, unter sich ganz verschiedener Künstler nehmen könnte. Dieserwegen ist es für den Kunstforscher höchst wichtig, in der Fortsetzung seines Studiums sich zu bemühen, die durch erwähnte Perioden sich ergebenden Verschiedenheiten auffinden, und die Arbeiten eines solchen Meisters eben so, als ob sie von zwei oder drei Künstlern herkämen, zergliedern zu lernen. Dieses Studium kann jedoch von jedem Meister nur aus der Untersuchung einer vollständigen oder doch zahlreichen Sammlnng seiner Werke erlangt werden.

375.

Der dritte Schritt in diesem Studium, und welcher der schwerste ist, auch schon eine groſse Gewandheit in den beiden ersteren Übungen voraussetzt, besteht endlich darin, zwei Meister, deren Manieren sich ähnlich sind, mit einander zu vergleichen, die besonderen, wiewohl oft schwer bemerkbaren, Kennzeichen, wodurch der eine von dem andern sich unterscheidet, aufzufinden, und dadurch den, einem jedem derselben eigenthühmlichen Charakter, zu bestimmen. Man vergleiche z. B.

Augustino Venezianio (de Musi) mit Marc-Antonio Raimondi;

Franz Brizio mit Augustin Carracci;

Gerard Edelink mit Franz de Poilly;

Ferdinand Bol mit Rembrandt;

Sebastian le Clerc mit Israel Silvester und Jacob Callot;

Jacob Callot mit Remigius Canta-Gallina, Hercules Bazicaluve, Alphons und Julius Parigo;

Franz Spierre mit Cornelius Bloemaert;

Caprioli mit Corn. Cort u. s. w.

376.

Wenn nun der beflissene Kunstforscher durch anhaltende Übung erlernet hat, die Kupferstiche merkwürdiger Künstler zu zerlösen, die Perioden eines und desselben Künstlers in seinen Werken anzugeben, und das Charakteristische der Manieren zweier oder mehrerer sich ähnlichen Künstler zu bestimmen; wer, mit einem Worte, es so weit gebracht hat, die jedem Künstler eigenthümliche Manier, folglich den Künstler aus seinen Werken zu erkennen, dieser wird niemals, oder nur äufserst selten, durch Copieen irre geführt werden können. Die Vollendung dieses Theiles der Kupferstichkunde gewähren ein glückliches Auge, und ein langjähriger Umgang mit Kupferstichen.

VIERTER THEIL.

VON DER ERFINDUNG DER VERSCHIEDENEN STICHGATTUNGEN, UND VON DEN MEISTERN, WELCHE IN JEDER DERSELBEN SICH VORZÜGLICH AUSGEZEICHNET HABEN.

ERSTE STICHGATTUNG.

(Mit dem Grabstichel.

377.

Die Kunst, Zierrathen und Figuren auf Metallplatten durch Striche, die mit dem Grabstichel ausgehöhlt werden, hervor zu bringen, ist sehr alt. Sie wurde von den Egyptiern, den Griechen und den Römern ausgeübt (2).

Die Kunst, welche man die Stecherkunst nennt, erzeugte in der Folge das Nielliren, wovon ich hier einen kurzen Begriff geben werde. Wenn man die bildliche Darstellung mit dem Grabstichel auf eine Silber- oder Goldplatte gestochen hatte, füllte man die mit dem Grabstichel gezogenen Striche mit derjenigen Masse aus, die man in Italien Niello (von dem lateinischen Worte Nigellum) nennt, nämlich einem Gemische von zerlassenem Silber, Blei, schwarzem Schwefel und Borax. Man nahm hierauf mit Feilen und Schabeisen denjenigen Theil des Niello, welcher über die Striche herausging, hinweg, und polirte zuletzt die Oberfläche der Platte mit Tripel dergestalt, daſs das Silber oder das Gold offen, und der inkrustirte Niello in den Strichen blieb, wodurch dann die bildliche Darstellung besser hervortrat (3).

Man kennt den Zeitpunkt der Erfindung der Niellirkunst nicht; aber man weiſs, daſs diese Kunst in Frankreich, seit der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, betrieben worden ist (4). Es ist daher wahrscheinlich,

dafs sie sich von einer noch früheren Zeit herschreibt. Sie mag wohl nicht eine Erfindung dieser finsteren und barbarischen Zeiten gewesen seyn, sie ist, allem Anscheine nach, von den Griechen und Römern auf uns gelangt (5). Theophilus Monachus, welcher im zwölften Jahrhundert lebte, hat uns über diese Kunst in seinem Werke: Diversarum artium schedula, sehr umständliche Nachrichten hinterlassen (6).

Da es nicht in unserem Plane ist, hier zu untersuchen, wie sehr man diese Kunst in den verschiedenen Zeiten und in den verschiedenen Ländern ausgeübt habe, so begnügen wir uns, blofs zu bemerken, dafs sie im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien, und besonders zu Florenz sehr stark betrieben worden ist.

Nach Abbé Lanzi (7) war der Niello gebräuchlich bei den Kirchengeräthen, als da sind Kelche, Reliquienkästchen, Pace (geweihte, zum Küssen bestimmte Bilder), desgleichen auch bei profanen Geräthen, als da sind Griffe von Dolchen, Säbeln und Degen, Tassen, Agraffen und einige Geschmeide für Frauenspersonen. Er wurde auch angewandt bei gewissen Schränken von Ebenholz, die man mit kleinen Statuen von Silber, und mit schmalen Plättchen desselben Metalles zierte, worauf Figuren, geschichtliche Vorstellungen, Blumen u. s. w. niellirt waren.

Es lebten damals in Italien viele vortreffliche Niellirkünstler. Die berühmtesten waren Forzore, Bruder des Parri Spinelli von Arezzo, Caradosso von Mailand, Francia von Bologna, Johann Turini von Siena, und die drei Florentiner, welche in der Kirche San-Giovanni in die Wette arbeiteten, nämlich: Matteo Dei, Antonio del Pollajuolo und Maso Finiguerra; und man hat über ihre Pace's, die sie mit bewunderungswürdiger Feinheit vollendet hatten, grofse Lobsprüche gemacht.

Man weifs nicht, ob in der nämlichen Zeit die Niellirkunst in Deutschland ebenfalls ausgeübt wurde; aber man kann nicht zweifeln, dafs es daselbst nicht Goldschmiede gegeben habe, welche mit dem Grabstichel Figuren auf Kirchengefäfse und auf andere Silber- und Goldstücke gestochen haben, wenn sie auch nicht den Gebrauch gehabt hätten, ihren Stich mit Niello auszufüllen. Untersucht man die Kupferstiche des Meisters vom Jahr 1465

und MARTIN SCHONGAUERS, so gewahrt man auf denselben eine erstaunliche Gewandtheit in der Führung des Grabstichels, und es ist unmöglich, sich nicht zu überzeugen, daſs diese Künstler nicht sehr geübte Stecher gewesen seyn, schon bevor sie angefangen haben, von ihren gestochenen Arbeiten Abdrücke zu machen.

Allein es handelt sich hier nicht, den Ursprung der Kunst, auf Metallplatten zu stechen, aufzusuchen; die Kunst, von gestochenen Platten Abdrücke zu ziehen, ist es, von welcher hier zu sprechen ich mir vorgenommen habe.

Ich übergehe mit Stillschweigen die Stelle des PLINIUS (8), durch welche einige Schriftsteller geneigt wurden, zu glauben, daſs diese Kunst von MARCUS TERENTIUS VARO sey erfunden worden, indem diese Stelle keineswegs auf Abdrücke, die von gestochenen Platten herrühren, angewendet werden kann. Übrigens, wenn auch die Kunst, Kupferstiche zu drucken, schon zur Zeit der alten Römer bestanden hätte, so wäre sie darum nicht minder in der Zahl derjenigen Künste, welche ganz verloren gegangen sind, und deren Wiederentdeckung demnach, wie eine völlig neue Erfindung, angesehen werden muſs.

Die Deutschen und die Italiener haben sich lange um den Ruhm dieser Entdeckung gestritten, und die Frage, welcher dieser beiden Nationen er angehöre, ist, wie es scheint, selbst noch bis heutigen Tag, nicht entschieden. Läſst sich diese Frage entscheiden, und bis auf welchen Grad von Gewiſsheit? Dieſs ist der Gegenstand, mit dem ich mich beschäftigen will, indem ich alle historische Notizen und alle Denkmäler, die uns geblieben sind, und welche allein die verlangte Aufklärung gewähren können, der Reihe nach untersuchen werde.

Hr. v. MURR erklärt sich, überzeugt zu seyn, daſs die Kupferstecherkunst in Deutschland erfunden worden sey (9). Ich will annehmen, daſs er darunter die Kunst, Abdrücke zu machen, verstehe. Er führt (10) eilf mit der Jahrzahl 1440 bezeichnete Stücke einer Passion an, die er zwar nicht gesehen hat, wovon aber ein im Jahr 1618 von einem sichern PAUL BEHAIM dem Jüngeren geschriebenes Verzeichniſs einer Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen mit folgenden Worten Erwähnung macht:

11 Stuck einer vhralten Passion von geschrotner Arbeit mit dieser Jahrzahl 1440, hoch 8vo. Ich bemerke nur, daſs Niemand jemals ein einziges dieser eilf Stücke gesehen hat, und daſs es gar nicht wahrscheinlich ist, daſs die Abdrücke, von eilf Platten an der Zahl, sammt und sonders verloren gegangen seyn. Zwar glaubt Murr, eines dieser eilf Stücke in dem Blatte zu erkennen, welches sich in meinem Peintre-Graveur (Tome X. S. 5. Nro. 9) ausführlich beschrieben findet, und worauf die Juden, die den Heiland an das Kreuz befestigen, vorgestellt sind; allein dieses Blatt führt gar kein Datum, und es scheint mir nicht zu einer Folge zu gehören, weil ich es mehrmals angetroffen, ohne jemals ein einziges anderes gefunden zu haben, das man demselben als gleich beifügen könnte. Es ist daher zu glauben, daſs in dem Paul Behaim'schen Verzeichnisse, wie dessen von Herrn v. Murr angepriesene Genauigkeit auch immer seyn möge, dennoch, in Ansehung des Jahres, welches statt 1440, wohl 1470, oder 1480, oder 1490 seyn könnte, ein Fehler sich eingeschlichen habe. Übrigens läſst uns Paul Behaim in der Ungewiſsheit, ob seine Passion in Kupfer oder in Holz geschnitten sey. Er nennt sie von geschrotener Arbeit. Heinecke (11) gesteht, dieses Wort geschroten nicht zu verstehen; Herr v. Murr erklärt es für synonim mit grob; allein nach Adelung (12) heiſst schroten soviel als schneiden; Schroteisen, ein Messer, um Holz zu zerspalten; die Nagethiere schroten das Holz. Alles dieses könnte glauben machen, daſs der Ausdruck von geschrotener Arbeit sagen will: in Holz geschnitten, und alsdann könnte die Jahrzahl 1440 wohl kein Fehler seyn.

Sandrart (13) spricht von einem Kupferstiche, welcher einen um ein junges Weib buhlenden Greisen vorstellt, und mit dem Zeichen IsI, wie auch mit der Jahrzahl 1455 bezeichnet seyn soll; allein man hat allen Grund zu glauben, daſs dieser Kupferstich entweder niemals existirt, oder Sandrart die Jahrzahl nicht wohl angesehen, und zwei 8 für zwei 5 genommen habe. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht anders, als mich an die Meinung des Herrn Abbé Lanzi zu halten, welcher diese Gattungen von Kupferstichen wie falsche Münzen ansieht, mit denen es den Deutschen nicht gelingen wird, den

Ruhm der Erfindung des Kupferstichdruckes zu erkaufen. Endlich verweise ich meine Leser auch auf Herrn Abbé Zani (14), welcher bei Erwähnung dieses Kupferstiches beweist, daſs das angebliche Jahr 1455 nichts mehr und nichts weniger als das Jahr 1499 sey.

Heineke behauptet, daſs man in Deutschland schon im Jahre 1440 Kupferstiche gedruckt habe, und er beweist diesen Satz auf folgende Art (15): „Martin Schongauer,“ sagt er, „ist ausgemacht der älteste Kupferstecher, dessen Epoche uns bekannt ist, aber er ist keineswegs der Erste. Man darf nur seine Kupferstiche untersuchen, welche allem Anscheine nach zwischen 1460 und 1486 gestochen sind, und man wird sehen, daſs sie von einem ausgebildeten Grabstichel erzeugt worden sind.“ Heineke kennt Martin Schongauer's Lehrmeister nicht, „aber, wer dieser Lehrmeister auch gewesen sey, so muſs er doch,“ sagt er, „älter, als sein Schüler gewesen seyn. Gebe man ihm nur zehn Jahre mehr, so haben wir das Jahr 1450 als die Epoche, wo die Kupferstecherkunst ganz gewiſs in Deutschland ausgeübt worden ist.“

Nachdem er nun von einigen Kupferstichen gesprochen hat, die ihm noch älter, als Schongauer's Arbeiten scheinen, endigt er damit (S. 224), „daſs er die Epoche der Erfindung der Kupferstecherkunst wenigstens gegen das Jahr 1440 ansetzt.

Man muſs gestehen, daſs man nicht leicht in so wenigen Zeilen mehr Widersprüche, und eine gröſsere Verwirrung von Begriffen vereinigen kann. Zani (16) sagt mit Recht: „daſs ähnliche Voraussetzungen bloſs dazu dienen, den Ursprung der Kupferstecherkunst zu läugnen; denn es geht nothwendigerweise hervor, daſs, wenn man immer demjenigen einen Meister gibt, der sie zuerst ausübte, Niemand auf den Titel des Erfinders jemals Anspruch machen könne.“ Allein Heineke verwechselt augenscheinlich die Kunst, auf Metall zu stechen, mit dem Kunstgriff, Abdrücke zu machen; denn wozu dienten ihm alle die Bemühungen, darzustellen, daſs Martin Schongauer die Kupferstecherkunst von einem Anderen erlernt habe? Hatte er aber dennoch die Absicht, zu beweisen, daſs die Kunst, Kupferstiche zu drucken, nicht von diesem Meister erfunden worden sey; wie konnte er, zum Beweise seines

Satzes dasjenige anführen, was gerade das Treffendste ist, ihn zu widerlegen? Er sagt: „dafs alle Kupferstiche des MARTIN SCHONGAUER einen ausgebildeten Grabstichel darbieten," das ist, dafs es deren keine gebe, die die Schwäche des Lehrlings verrathen. Kann es nun einen stärkeren Beweis geben, dafs MARTIN SCHONGAUER die vollkommene Fertigkeit des Stechens sich schon erworben hatte, bevor er anfieng, von seinen gestochenen Arbeiten Abdrücke zu ziehen? Sind denn die Kunst, Kupferplatten zu stechen, und das Geschäft, davon Abdrücke zu ziehen, nicht zwei ganz verschiedene Dinge? Und konnte denn Derjenige, welcher zuerst den Druck der Kupferstiche erfand, nicht schon vorher ein vortrefflicher Kupferstecher gewesen seyn? Auch ich, meines Theiles, bin weit entfernt zu glauben, dafs MARTIN SCHONGAUER den Druck der Kupferstiche erfunden habe, aber meine Gründe hierüber sind von jenen des Herrn v. HEINEKE sehr verschieden. Nach meiner Rechnung kann SCHONGAUER erst nach 1460 angefangen haben, Kupferstiche zu drucken. Wir wissen gegenwärtig bestimmt, dafs er nicht, wie man immer glaubte, im Jahr 1486 gestorben ist, sondern im Jahr 1499, nämlich zwölf Jahre später. Seine Kupferstiche belaufen sich beiläufig auf 116 Stück. Wenn man nun annimmt, dafs er deren nur vier des Jahres gestochen hat (17), und dafs, vom Jahr 1499 zurückschreitend, man jedem der vorhergehenden Jahre vier Stücke zutheilt, so kommt man höchstens bis auf das Jahr 1461 zurück, wo er Kupferstiche zu verfertigen kann angefangen haben.

Nach VASARI's Angabe war es MASO FINIGUERRA, Goldschmied zu Florenz, welcher die Kunst, Kupferstiche zu verfertigen, um das Jahr 1460 erfunden hat. Indem dieser Schriftsteller von der Niellirkunst spricht, sagt er: in diesem Kunstzweige arbeitete bewunderlich schön MASO FINIGUERRA, ein Florentiner, der in dieser Profession ein seltenes Talent hatte, wie dieses einige Pace von Niellirarbeit beweisen, die man zu San Giovanni in Florenz aufbewahrt, und die für bewunderungswerth gehalten werden. Von dieser mit dem Grabstichel verfertigten Stichart sind die Kupferstiche hervorgekommen (18). Weiter, in der Lebensbeschreibung des MARC-ANTONIO RAIMONDI, spricht er von diesem nämlichen MASO auf folgende Art:

Der Anfang der Kupferstecherkunst kam von Maso Finiguerra, einem Florentiner, um das Jahr unseres Heiles 1460 her; denn derselbe pflegte alle Sachen, die er auf Silber stach, um sie mit Niello auszufüllen, in Erde abzudrucken, und, wenn er über dieselben flüssig gemachten Schwefel gegossen hatte, machten sie Gegendrücke, und wurden vom Rauch erfüllt; daher sie, mittelst Öhles, das Nämliche zeigten, wie das Silber; und er machte dieses auch mit feuchtem Papier, und mit der nämlichen Tinte, indem er mit einer runden, glatten Rolle darüber drückte, welches sie nicht allein gedruckt erscheinen machte, sondern ihnen auch den Anschein von Federzeichnungen gab. Auf diesen folgte Baccio Baldini, ein Florentinischer Goldschmied, welcher, da er nicht viel zeichnen konnte, alles, was er unternahm, nach den Erfindungen und Zeichnungen des Sandro Boticello machte. Diese Sache, da sie zur Kenntniſs des Andrea Mantegna nach Rom kam, veranlaſste auch diesen, viele seiner Arbeiten zu stechen (19).

Obschon diese Stelle Vasari's viel Dunkeles enthält (20), woraus der Zweifel entstehen könnte, ob Maso seinen Abdruck unmittelbar von der Platte selbst, oder von dem Schwefelabguſs gezogen habe, so scheint doch, daſs Vasari nur von dieser letzteren Weise habe sprechen wollen, und so haben ihn auch Baldinucci und Zani verstanden. Der erstere drückt sich folgendermaſsen aus: und nachdem er darüber flüssigen Schwefel gegossen hatte, erschien seine Arbeit dergestalt abgedruckt, daſs, als er darüber eine gewisse, mit Öhl gemischte Farbe verbreitet, und feuchtes Papier mit einer wohlgeründeten Walze von Holz darauf gedruckt hatte, der Stich sich nicht minder auf dem Papiere ausgedrückt hatte, als er es vorher auf dem Silber war, und die Abdrücke schienen wie mit der Feder gezeichnet zu seyn (21). Zani sagt: Vasari und Baldinucci erzählen, daſs Finiguerra, wenn er irgend

eine Arbeit gestochen hatte, dieselbe, bevor er den Niello darauf anbrachte, in einen Teig von sehr feiner Erde abdrückte, auf welchen er sodann zerflossenen Schwefel goſs; und daſs er den Schwefel mit einer öhligen Farbe überging, die allein in den Strichen bleiben sollte, und indem er das Papier mit einer hölzernen Walze darüber drückte, er auf selbiges seine Zeichnungen abdrückte (22).

Es ist natürlich, hier die Frage zu machen, welchen Beweggrund Maso könne gehabt haben, seine Schwefelabgüsse zu machen? Lanzi erkennt darin ein Mittel, den Künstler zur Vervollkommnung seiner Arbeit zu führen. Er sagt, daſs Maso die Gewohnheit, diese Schwefelabgüsse zu machen, nicht als einen unbedeutenden Theil seiner Kunst angesehen habe, und daſs sie es waren, nicht der Zufall, die ihm halfen, seine niellirten Arbeiten zur Vollkommenheit zu bringen (23).

Zani scheint hierüber ungefähr dieselbe Meinung zu haben. Die sinnreiche Operation, sagt dieser Schriftsteller, den Schwefelabguſs zu machen, und die Striche desselben mit Kienruſs auszufüllen, muſste Finiguerra vornehmen, um zu sehen, ob sein Werk vollkommen, und ob darin Übereinstimmung sey, ob nichts an der Zeichnung fehle, oder ob etwas einer Verbesserung bedürfe; und dieſs konnte nicht mehr geschehen, wenn der Niello schon darüber verbreitet war. Es war in der That unmöglich, daſs er dieſs Alles auf der Silberplatte selbst, und in den leeren Strichen, die ihm die Zeichnung nur undeutlich, und die Verbindung der Töne gar nicht zeigen konnten, zu ersehen im Stande gewesen wäre. Er konnte in die Striche nicht irgend eine andere Materie einreiben, weil er dadurch den Niello verhindert hätte, sich nachher in denselben zu befestigen (24).

Es ist klar, daſs dasjenige, was Lanzi und Zani von der Nothwendigkeit und dem Zwecke des Schwefelabgusses sagen, nichts als bloſse Vermuthungen sind. Man

weiſs wohl, daſs Petschirstecher, Stempelschneider, und die Künstler, welche in feinen Steinen arbeiten, um zu sehen, wie weit sie in der Vollkommenheit des zu bearbeitenden Basrelief's fortgeschritten seyn, bemüssigt sind, von Zeit zu Zeit Wachsabdrücke zu machen, weil die Figuren, die sie auf solche zu Punzen bestimmte Petschafte, Münzstempel und feinen Steine graviren, ausgehöhlt werden müssen; dasselbe ist aber nicht der Fall bei dem Kupferstecher, welcher seine Zeichnung auf eine Metallplatte durch Striche und Punkte ausdrückt. Meine Erfahrung gibt mir die vollständigste Überzeugung, daſs Maso, um die Fortschritte und die Wirkung seiner Arbeit zu sehen, keines Hülfsmittels bedurfte, das von demjenigen, welches heut zu Tage alle Kupferstecher anwenden, verschieden gewesen wäre, daſs ist: daſs er seinen Stich bloſs mit was immer für einer Schwärze anzufüllen hatte. Zwar ist dieses Mittel nicht immer hinreichend für den Kupferstecher, dessen Platte für den Druck auf weiſses Papier bestimmt ist, weil der Stich, auf der Platte besehen, immer etwas Verführerisches hat. Die Platte biethet gemeiniglich eine lügenhafte Weichheit dar, die man nachher in dem auf weiſsem Papier gemachten Abdrucke nicht wieder findet, und sie zeigt uns als unbedeutend alle kleinen Mängel, die im Abdrucke in die Augen springen. Allein diese genaue Untersuchung hatte der Niellirer nicht nöthig anzustellen, seine Arbeit war geendiget und vollkommen, sobald sie, angesehen und untersucht auf der Platte selbst, es ihm zu seyn schien; dieserhalben hatte er nicht nöthig, mittelst eines auf Papier, oder auf was immer für eine andere Materie abgezogenen Druckes, sich darüber Versicherung zu verschaffen.

Was den von Zani gemachten Einwurf betrifft, daſs Maso keine Schwärze, oder sonst fremdartige Materie in seinen Stich bringen durfte, aus Besorgniſs, daſs die Niellirung verhindert würde, in selbige sich zu befestigen, so hat er gar keinen Grund. Zuförderst bemerke ich, daſs es schlechterdings unmöglich ist, während des Gravirens zu vermeiden, daſs sich nicht Schmutz oder irgend ein Fett in die Striche einschleiche. Da nun dieser Schmutz sich mit dem Niello nicht verträgt, so muſs er dieserwegen, er mag die Striche mehr oder weniger angefüllt haben, doch immer weg geschafft werden. Auch kann ich bestimmt versichern, daſs die Niellirer diese Reinigung niemals unter-

assen, und daſs sie dabei ein eigenes Verfahren angewandt haben. Hier folgt, was Benvenuto Cellini darüber spricht: „Da die Schönheit der Niellirung darin besteht, daſs sie gleich, und ohne gewissen kleinen Lücken sey, muſs man die Platte in Wasser mit viel sehr reiner Eichenasche sieden lassen. Die Goldschmiede nennen dieses Verfahren eine cinerata machen. Wenn das Werk in dem Kessel gesotten hat, worin man es durch eine Viertelstunde sammt der Asche stehen läſst, muſs man es sodann in ein mit sehr frischem und reinem Wasser angefülltes Becken legen, und den Stich mit sauberen Bürsten reiben, bis er von allem darauf befindlichen Schmutze gereinigt und befreiet ist.“ (25)

Es ist demnach entschieden, daſs Finiguerra, wenn er einen Schwefelabguſs machte, nicht die Absicht könne gehabt haben, dadurch einen Behelf zu erhalten, um den Stich seiner Platte zu vervollkommnen. Eben so wenig kann man glauben, daſs er seinen Schwefelabguſs in der überlegten Absicht gemacht habe, dadurch einen Model zu erhalten, der ihm dienen sollte, davon Abdrücke auf Papier zu machen, da er die Metallplatte, die für den Druck sehr geignet war, in den Händen hatte; denn aus welchem Grunde würde er einem Schwefelmodel, einem wegen seiner äuſsersten Gebrechlichkeit für den Druck so wenig geeigneten Köper den Vorzug gegeben haben?

Nach meiner Meinung war Finiguerra's Schwefelabdruck anfänglich bloſs bestimmt, als Andenken einer Arbeit, die er in die Hände des Bestellers abzugeben bemüssiget war, aufbewahrt zu werden; ein Abdruck, welcher in diesen Zeiten für Kunstliebhaber eben so interessant seyn muſste, als es zu allen Zeiten der Schwefelabdruck eines geschnittenen Steines ist, wovon das Original selbst nur das Eigenthum eines Einzelnen seyn kann.

Zwar hätte Finiguerra dieses Andenken in der besten Form durch einen von seiner Platte auf Papier gemachten Abdruck erhalten, allein dazn hätte die Kunst, Abdrücke zu machen, schon erfunden seyn müssen, und sie war es nun nicht. Finiguerra schien nicht, diese Erfindung machen zu müssen, und wenn endlich dennoch ihm die Ehre davon vorbehalten war, so ist seine Erfindung sicher nicht das Ergebniſs seines Nachdenkens und seiner Combinationen, sondern bloſs Wirkung des Zufalls.

Finiguerra hatte wahrscheinlich schon ehedem mehrere Silber- oder Goldplättchen gestochen, ohne daſs ihm der Gedanke gekommen wäre, davon einen Abdruck als Andenken zurück zu behalten. Nun ereignet sich endlich, daſs er eine dergleichen Platte sticht, deren gelungene Arbeit ihm ein besonderes Vergnügen macht. Er erinnert sich vielleicht, von einigen seiner rund gearbeiteten Werke Gipsabdrücke gemacht zu haben. Diese Gipsabdrücke, oder vielleicht auch Schwefelabdrücke, die er von antiken geschnittenen Steinen abgegossen hatte, bringen ihn auf den Einfall, von seiner gestochenen Platte ebenfalls einen Schwefelabdruck zu machen. Dieser wird endlich gegossen, aber die Striche sind leer, und sie zeigen ihm daher die Wirkung seiner Arbeit nicht deutlich genug. Um diesem Mangel abzuhelfen, was ist natürlicher, als auf seinem Schwefelabguſs das nämliche zu thun, was er während des Stiches der Silberplatte immer gethan hatte, nämlich die Striche derselben mit irgend einer schwarzen Farbe auszufüllen? Es liegt wenig daran, was dieſs für eine Farbe gewesen sey, ob Kienruſs mit Öhl abgerieben, oder dieselbe Schwärze mit Wasser (26) verdünnt, oder bloſs der Schmutz vom Schleifstein, oder irgend eine andere schwärzliche Masse. Er verbreitet also seine Farbe über den Schwefelabdruck, aber diese füllt nicht bloſs die Striche auf demselben aus, sie bedeckt seine ganze Oberfläche, nämlich auch die Theile, die sich weiſs zeigen sollen. Ein neues Hinderniſs, dem abgeholfen werden muſs. Auf seiner Silberplatte nimmt er diese überflüssige Schwärze ohne Schwierigkeit mit einem Leinläppchen weg, indem er mit demselben darüber fährt; er kann aber nicht wagen, ein Gleiches auf seinem Schwefelabdruck zu thun; die Gebrechlichkeit desselben erlaubt ihm nicht, wagerecht darauf herum zu reiben, aus Besorgniſs, die feinen, zarten Erhöhungen die zwischen den hohlen Strichen sind, und die Schraffirungen bilden, zu zerbrechen. Er trachtet also, diese übrige Schwärze ohne Reibung wegzunehmen, indem er ganz sanft und senkrecht auf seinen Schwefel mit dem Körper niederdrückt, den er zu seinem Zweck für den tauglichsten hält. Da Leinwand, selbst die feinste, hierzu nicht wohl tauglich ist, nimmt er ein Stück Papiers, welches er feuchtet, weil er aus einer vielleicht bey einer anderen Gelegenheit gemachten Erfahrung wird gelernt haben, daſs gefeuchtetes Papier, auf eine Oberfläche niedergedrückt, den fetten Schmutz leichter aufnimmt,

als es trockenes und steifes Papier nicht zu thun vermag. Er drückt also das Papier ganz sanft auf seinen Schwefel, entweder bloſs mit der Hand, oder mit einer hölzernen Walze, und hebt es sodann wieder auf. Da nun aber der Schwefel durchgängig mit Schwärze bedeckt war, so kommt das Papier auf dem ganzen Abdrucke schwarz zurück. Also noch kein Kupferstich! Finiguerra ahndet wahrscheinlich gar nicht, daſs er auf dem Wege ist, davon die Erfindung zu machen. Da dieses erste Stück Papier den gröſsten Theil des Schmutzes von der Oberfläche des Schwefels an sich gesaugt hatte, macht sich nun Finiguerra darüber her, auch noch den Überrest desselben wegzunehmen. Er nimmt ein zweites Blatt gefeuchteten Papiers, welches, mit etwas mehr Kraft auf den Schwefel gedrückt, nicht allein die kleinen Überbleibsel des Schmutzes von der Oberfläche hinweg nimmt, sondern zu gleicher Zeit auch einen Theil der Schwärze aus den Strichen herauszieht. Finiguerra nimmt sein zweites Blatt von dem Schwefel weg, und er findet darauf den ersten Kupferstich.

Auf die hier auseinander gesetzte Weise allein kann ich mir Vasari's sehr undeutliche Stelle erklären. Ich überlasse es denkenden Sachkundigen, zu beurtheilen, in wiefern meine Vermuthungen gewagt seyn, oder Grund und Wahrscheinlichkeit haben mögen.

Die von Finiguerra gegossenen Schwefel sind verloren gegangen, mit Ausnahme desjenigen von dem Kuſsbilde (Pace) welches er für die Kirche zum H. Johannes zu Florenz im Jahr 1452 gestochen hat, und worauf eine Krönung der Muttergottes in einer Composition von vielen Figuren vorgestellt ist. Dieser Schwefelguſs war ehemals in dem Musäum des Probstes Gori, der es in seinen Diptychen (27) beschreibt, und befindet sich gegenwärtig, nach Lanzi (28) in dem Cabinete des Grafen Durazzo, nebst einer von Gori eigenhändig geschriebenen Abhandlung, in welcher dieser versichert, ihn mit dem Originale verglichen zu haben. Zani spricht von einem zweiten Schwefelgusse des nämlichen Kuſsbildes, welcher sich zu Livorno in dem Cabinete des Hrn. Serrati befindet. Er kennt jenen des Durazzo'schen Cabinets nicht, da aber Gori versichert, den seinigen mit dem Originale zusammen gehalten zu haben, und da jener des Hrn. Serrati gleichfalls mit der gröſsten Genauigkeit verglichen worden ist, so hält Zani dafür,

daſs beide von Maso Finiguerra gegossen worden seyen (29).

Man kannte wohl diese zwei Schwefelabgüsse, aber man hatte nicht die geringste Spur eines Abdruckes, der von Finiguerr davon wäre abgezogen worden, ein Umstand, welcher Vasari's Nachricht über die von diesem Künstler gemachte Entdeckung beinahe verdächtig machen muſste (30).

Es war dem unermüdlichen Abbé Zani vorbehalten, einen solchen Abdruck im Jahr 1797 zu Paris in dem königlichen Kupferstichkabinet aufzufinden. Dieser Abdruck ist derselbe, welchen Finiguerra von einem der Schwefelformen zog, die er über das erwähnte, i. J. 1452 in Silber gestochene Kuſsbild gegossen hatte. Ich verweise meine Leser auf das Werk dieses würdigen Gelehrten, wo sie die umständlichsten Nachrichten über seinen Fund, die Beweise der Originalität dieses alten Abdruckes, wie auch eine Copie finden werden, die er mit der gröſsten Genauigkeit davon hat stechen lassen (31).

Finiguerra hatte nun zwar seine Entdeckung gemacht; aber es scheint, daſs er die Wichtigkeit der Ergiebnisse, die er davon hätte gewinnen können, nicht eingesehen, und daher das Verlangen nicht gehabt habe, zu ihrer Vervollkomnung noch einen Schritt weiter zu gehen. Es ist beinahe gewiſs, daſs er dabei stehen geblieben, daſs er sich begnügt hat, seinen Schwefelabdruck erhalten, und zum Überfluſs von diesem ein Paar Abdrücke abgezogen zu haben. Nach dieser Ansicht, ich wiederhole es, muſs der erste Kupferstich mehr wie ein Produkt des Zufalls, als für das Ergiebniſs einer durch vorausgegangene Nachforschungen und Combinationen erreichte Erfindung angesehen werden. Aber worüber man erstaunt, ist, daſs diese Entdeckung, da sie schon auch einigen anderen Goldschmieden mitgetheilt war, noch durch mehrere Jahre, nämlich bis gegen das Jahr 1460, in der nämlichen Unvollkommenheit geblieben ist. Alles, was Italien an Kupferstichen, die während dieses Zeitraumes gedruckt wurden, geliefert hat, beschränkt sich, wie zu vermuthen ist, auf jene einer kleinen Zahl niellierter Arbeiten, deren graue Farbe und wenig gelungener Druck zu bezeugen scheinen, daſs sie gleichfalls nur von Schwefelabgüssen, und in höchst geringer Anzahl abgezogen worden seyen.

Was die Dunkelheit beweist, in welcher die neue Entdeckung diese ganze Zeit hindurch eingehüllt war, ist das gänzliche Stillschweigen aller gleichzeitigen Schriftsteller, wie auch der nicht minder gänzliche Mangel anderer Notizen, die uns jetzt sicher nicht fehlen würden, wenn sie auch nur einigermaſsen verbreitet worden wären.

Nach dem, was Lanzi sagt, sollte man freilich glauben, daſs die Zahl dieser von Niellierarbeiten abgezogenen Abdrücke sehr bedeutend gewesen sey, daſs man in denselben die Verschiedenheit der Schulen wahrnehme, und daſs sie in allen italienischen Provinzen verbreitet seyen. Aber bei genauerer Prüfung desjenigen, was dieser beredsame Schriftsteller anführt, bemerkt man, daſs er seine Angaben, wie sinnreich sie auch seyen, doch nicht leicht mit statthaften und hinreichenden Beweisen zu behaupten im Stande seyn würde. Ich frage ihn, wo ist denn diese groſse Zahl Abdrücke von Niellierarbeiten? Er selbst spricht nur von jenen, die sich zu Genua in der Durazzo'schen Sammlung befinden. Ich kenne diese Stücke nicht, aber ich habe allen Grund zu glauben, daſs ihre Zahl nicht viel über die zwei und dreiſsig hinaus reicht, die man seither durch Copieen bekannt gemacht hat. Ich frage ihn weiters, welche sind die Sammlungen, nicht bloſs in Italien, sondern in ganz Europa, wo man diese Gattungen Abdrücke antreffen könnte? Ich habe verschiedene dieser groſsen Sammlungen gesehen, und ich kenne die berühmtesten sowohl aus Catalogen, als aus anderen Nachrichten, aber ich habe sie alle von dieser Gattung von Abdrücken entweder ganz entblöſst, oder höchst kärglich damit ausgestattet angetroffen. Die reiche, ungeheure Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien hat davon niemals auch nur ein einziges Stück besessen.

Was die Urheber dieser Kupferstiche betrifft, so ist es sehr schwer, deren Zahl zu bestimmen, und zu beweisen, daſs sie in verschiedenen Städten Italiens gelebt haben. Die Ungleichheit in der Bearbeitung dieser Stücke ist vielleicht nur scheinbar, und es ist sehr möglich, daſs die Stücke, die man zehn verschiedenen Meistern zutheilt, nur von zweien, oder wohl gar nur von einem einzigen herrühren (32).

Die Inschriften, welche einige derselben führen, und deren eine die Stadt Bologna, und zwei den lombardischen

Dialekt anzeigen, sind wohl nicht so ganz sichere Anzeigen ihrer Herkunft, als Lanzi zu behaupten scheint; indem sie, sowohl die Eine, welche einen Familien-Namen darbiethet, als die zwei anderen, worauf Devisen vorkommen, allerdings buchstäblich bei einem und demselben zu Florenz lebenden Goldschmiede können bestellt worden seyn, von Kunstliebhabern, deren einer seinen Aufenthalt zu Bologna, die anderen in irgend einer Stadt der Lombardei gehabt haben.

Wie es aber auch mit der Zahl der Goldschmiede, welche von ihren Niellirungen Abdrücke hinterliefsen, sich verhalte, sie mögen nun in einer Stadt allein, oder in mehreren Städten Italiens gelebt haben, so bleibt gewifs, dafs sie in der neuen Entdeckung keinen Schritt weiter, als Maso, ihr Vorgänger, vorgerückt sind.

Zudem ist bemerkenswerth, dafs Vasari Finiguerra's Entdeckung gegen das Jahr 1460 ansetzt, nämlich mehrere Jahre später, als sie wirklich statt hatte, und dafs er sagt, auf Finiguerra sey Baldini gefolgt, welcher doch erst im Jahr 1477 mit einiger Gewifsheit als Kupferstecher in den zwei Blättern erscheint, die er für das zu Florenz gedruckte Buch: Il monte santo di Dio, gestochen hat.

Obschon Vasari, wie bekannt, nicht immer ein verlässiger Gewährsmann ist, so beweist doch sein gänzliches Stillschweigen über die Existenz der seit Finiguerra's Entdeckung bis auf Baldini gedruckten Kupferstiche, augenscheinlich genug, dafs er deren niemals gesehen habe. Dieses Stillschweigen bestärkt mich auch in meiner Meinung, dafs Finiguerra die Wichtigkeit seiner Entdeckung nicht zu schätzen wufste, dafs die mit ihm gleichzeitigen Goldschmiede auch nicht den Geist hatten, daraus Vortheil zu ziehen, dafs der eine, wie die anderen sich begnügten, ihre Schwefelabgüsse zu machen, und davon nur so viele Abdrücke zu ziehen, als es die Gebrechlichkeit dieser Körper erlaubte, das ist, in einer sehr beschränkten Zahl.

In diesem lauen Zustande befand sich in Italien das Verfahren, Kupferstiche zu erzeugen, als ein Deutscher Kupferstiche herausgab, die bei dem ersten Blick, den man darauf wirft, nicht den mindesten Zweifel gestatten, dafs sie auf Platten von Kupfer gestochen und unmittelbar von

denselben mit der Presse gedruckt worden seyn. Ich rede von dem vortrefflichen Meister, dessen Namen verloren gegangen ist, welcher sich mit den Buchstaben E. S. bezeichnet hat, und den ich den Kupferstecher mit der Jahrzahl 1466 (33) nenne.

Von dem gröfsten Theile der Kupferstiche dieses Meisters sind die Jahre, in welchen sie gedruckt wurden, unbekannt. Christ führt einen derselben an, welcher mit der Jahrzahl 1465 bezeichnet ist (34), und, wenn man überdenkt, dafs in der grofsen Zahl der Stücke dieses Meisters, wovon über hundert zwanzig auf uns gekommen sind, meines Wissens nur zehn sich vorfinden, die ein Datum führen, nämlich das von Christ angeführte mit 1465, drei mit 1466, und sechs mit 1467, so kann man nicht wohl glauben, dafs alle anderen hundert zehn, die kein Datum führen, nothwendigerweise auch gerade binnen dieser drei Jahre, oder in den darauf folgenden Jahren, gedruckt worden seyn; sondern es wird mehr als wahrscheinlich, dafs es in der bedeutenden Zahl auch einige gebe, die vorher, wenigstens Ein Jahr früher, folglich schon 1464 gestochen und herausgegeben worden seyn. Die Vollkommenheit aller dieser Blätter beweist, dafs ihr Urheber die Kupferstecherkunst müsse schon lange Zeit getrieben haben, bevor er unternahm, von seinen Platten Abdrücke zu ziehen, d. i. dafs er schon ein sehr geschickter Goldschmied, und besouders sehr eingeübt, Zeichnungen mit Strichen auf Metall hervorzubringen, gewesen seyn müsse.

Hat man ihm die ganze Verfahrungsart mitgetheilt, deren die Italiener sich bedienten, Abdrücke zu machen, oder hat man ihm davon nur einige, unvollkommene, jedoch hinreichende Kenntnisse, die ihn bei seinen auf eigene Faust gemachten Versuchen leiten konnten, zukommen lassen? Hat er irgend einen Kupferstich gesehen, und an sich gebracht, der in Italien von einem Schwefelabgusse abgedruckt war, und welcher ihn hätte auf den Gedanken bringen können, einen ähnlichen Kupferstich unmittelbar von einer Metallplatte abzudrucken? Diefs Alles weifs man nicht. Es ist sehr möglich, dafs er, für seine Person, gleichfalls den Druck der Kupferstiche erfunden habe, nämlich, ohne gewufst zu haben, dafs die Entdeckung davon schon vorher in Italien gemacht worden war; aber es ist eine ausgemachte Sache, dafs die Kupferstiche unseres

Meisters, so grofs auch ihre Zahl ist, sämmtlich mit besonderer Vollkommenheit gestochen, und mit einer saftvollen schwarzen Farbe gedruckt sind.

Man hat daher Grund zu glauben, dafs er es war, der zuerst mag eingesehen haben, wie wichtig die Entdeckung des Verfahrens, Abdrücke zu machen, sey, und dafs er es auch war, der sie zur Vollkommenheit gebracht hat, dadurch, dafs er den Umweg mit dem Model von Erde, und mit dem darein gemachten Schwefelabgusse vermieden, dafs er Kupferplatten von bedeutender Gröfse an die Stelle der kleinen Platten von Silber gesetzt, dafs er saftvolle und wohlzubereitete Schwärze genommen, endlich dafs er für das Abziehen seiner Abdrücke den Mechanismus einer ordentlichen Presse, statt der hölzernen, blofs mit den Händen in Bewegung gesetzten Walze angewendet hat.

Es ist fast ohne Zweifel derselbe Meister, welcher eine grofse Zahl von Goldschmieden in Deutschland aufgereget hat, die neue Kunst zu betreiben, und die Produktionen derselben zu verbreiten. Man kann annehmen, dafs seit ihm bis zu dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, es in Deutschland über zweihundert verschiedene Kupferstecher gegeben habe, und dafs von diesen mehr als fünfzehnhundert Platten gestochen und herausgegeben worden seyen. Dieser Meister E. S. allein hat gegen hundert zwanzig gestochen, Martin Schongauer über hundert sechszehn, Israel von Meken zweihundert fünf und dreifsig. Alle diese Stücke sind durchgehends von zartem Stiche, und mit kraftvoller Farbe gedruckt (35).

Der Antrieb, welchen der Meister E. S. den Goldschmieden Deutschlands gegeben hatte, verbreitete sich bis nach Italien, obschon er dort nicht die nämliche Wirkung allgemeiner Aufreizung hervorbrachte. Strutt (36), und nach ihm Janssen (37), geben uns Copieen eines Kupferstiches, der einen Almanach darbietet, wo ein Unterricht über die Art, den Ostertag von 1465 bis 1517 aufzufinden vorkommt; die Jahrzahlen folgen regelmäfsig aufeinander, welches unwidersprechlich beweist, dafs in Ansehung der ersten dieser Jahrzahlen kein Irrthum obwalten könne, und, in diesem Falle, darf man für gewifs annehmen, dafs dieser Kupferstich nicht antidatirt sey.

Dieselben zwei Schriftsteller schreiben erwähnten Kupferstich dem Baccio Baldini zu, und, obschon ich

ihn nur aus den Copieen kenne, von denen ich so eben gesprochen habe, so trete ich ohne Anstand ihrer Meinung hierüber bei, weil diese zwei Copieen, die ich als genau annehme, in Rücksicht auf Stich ziemlich den anderen Blättern gleichen, welche man diesem Kupferstecher insgemein zuschreibt, weil ferner dieser Almanach, wie man glaubt, der älteste Kupferstich ist, der in Italien von einer metallenen Platte abgezogen wurde; endlich, weil zu Folge Vasari's bestimmter Angabe, Baldini der erste Kupferstecher war, der nach Finiguerra aufgetreten ist.

Inzwischen erscheint Baldini, wenn anders er den erwähnten Almanach gestochen hat, erst wieder im Jahr 1477, in einem Buche, welches den Titel führt: Il monte santo di Dio, in besagtem Jahr gedruckt, und mit zwei Kupferstichen versehen ist, die eben so geschmacklos und armselig, wie die zwanzig Vignetten, die er für die im Jahr 1481 zu Florenz veranstaltete Ausgabe des Dante gestochen hat, und wie alle anderen Blätter, die man ihm zuschreibt, bearbeitet sind.

Wir sehen im Jahr 1478 sechs und zwanzig Landkarten für die zu Rom gedruckte Cosmographie des Ptolomäus, die einen nur sehr armseligen Grabstichel verrathen, obschon sie noch etwas besser als diejenigen sind, welche von einem sehr ungeschickten Ungenannten für eine andere Auflage eben dieses Ptolomäus, die zu Bologna i. J. 1492, nicht 1462, wie man in dem Werke selbst aus Irthum hindruckte, veranstaltet worden ist. (38)

Was die anderen bekannten Meister Italiens betrifft, so gehören ihre Arbeiten fast sämmtlich nur in die letzten zehn Jahre des fünfzehnten Jahrhundertes; es gibt sogar eine beträchtliche Zahl dieser Stücke, welche in den ersten Jahren des sechszehnten gestochen sind, wie z. B. die Blätter des Nicoletto di Modena, des Dominik und Julius Campagnola u. s. w.

Die Zahl aller dieser Kupferstecher, sowohl der durch ihre Namen oder Monogrammen bekannten, als der ungenannten, beläuft sich, meines Wissens, höchstens auf beiläufig neunzig, und jene der von ihnen gestochenen Platten auf schwerlich mehr als sechshundert fünfzig.

Diese Kupferstiche haben gröfstentheils, in Ansehung der Composition und der Zeichnung über die Productionen

der deutschen Künstler den Vorrang, aber sie kommen diesen nicht gleich in Beziehung auf den Stich, welcher durchaus, selbst in den besten Stücken des Mantegna, steif und eintönig ist. Überdieſs sind sie gröſstentheils auf Zinnplatten gestochen, und mit einer schwachen, graulichen Farbe gedruckt, folglich entfernt von all der Wirkung und Kraft, wodurch die schönen Abdrücke des Meisters E. S., Martin Schongauer's, Israels von Mehen, und so vieler anderer deutschen alten Meister jedermann so sehr aufzufallen pflegen.

Aus allen dem, was ich so eben auseinandergesetzt habe, geht hervor, daſs den Italienern unstreitig das Verdienst der Endeckung, von einer Schwefelform, das ist, von einem mit eingegrabenen Strichen und Punkten versehenen Körper Abdrücke zu machen, den Deutschen aber jenes des eigentlichen Kupferstichdruckes, angehöre.

Die Italiener lieferten anfänglich Bilder, die von, über Silberplatten gemachten, Schwefelgüssen, in geringer Zahl, mit einer graulichen Farbe, schlecht ausgedrückt, und wahrscheinlich bloſs mit der Hand, oder mit einer hölzernen Walze gemacht waren. Die Deutschen hingegen haben eben dergleichen Bilder unmittelbar von gestochenen Kupferplatten, folglich Kupferstiche im vollständigsten Sinne, in groſser Zahl, mit schimmernder Farbe, kraftvoll und allem Anscheine nach, mittelst ordentlicher Pressen, gedruckt.

Die kleine Zahl der unbedeutenden Versuche der Italiener waren der Welt fast unbekannt, während die Kupferstiche der Deutschen alsogleich häufig verbreitet, uud zur allgemeinen Kenntniſs gebracht wurden.

Späterhin war die Kunst, Kupferstiche zu drucken, in Italien noch ohnmächtig, als sie in Deutschland sich schon auf dem höchsten Grad der Vollkommenheit fand; und die Deutschen waren es, wie es gewiſs zu seyn scheint, von denen die Italiener veranlaſst wurden, nach und nach ihre Schwefelgüsse auf die Seite zu setzen, auf Platten von Kupfer zu stechen, und sich regelmäſsig gebauter Pressen zu bedienen.

Dieſs sind die Ursachen, warum die Italiener und die Deutschen sich einen Ruhm streitig machen, der, wie es scheint, weder den einen, noch den anderen mit gegründetem Rechte ausschlieſslich zugeeignet werden kann.

378.

In der ersten Stichgattung (mit dem Grabstichel) haben seit der Entdeckung des Kupferdruckes, bis auf unsere Zeiten, sehr viele Künstler sich ausgezeichnet.

Die ältesten derselben, nämlich alle diejenigen von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf Albert Dürers und Marc Antonio's Zeiten gelebt haben, werden alte Meister genannt.

Sehr viele dieser alten Meister sind bloſs durch ihre Monogrammen, die wenigsten durch ihre Namen bekannt.

Die wichtigsten derselben, jedoch aus verschiedenen Gesichtspunkten beurtheilt, sind die folgenden:

BEI DEN DEUTSCHEN.

379.

Der Meister mit der Jahrzahl 1465. (1) Er hat in Zeichnung und Stich einen ihm ganz eigenthümlichen originellen Charakter. Es ist nicht zu zweifeln, daſs alle seine Kupferstiche nach eigenen Zeichnungen verfertiget sind. Ihre Anzahl ist, wie schon weiter oben bemerkt wurde, sehr bedeutend. Dieser Meister ist noch überdieſs merkwürdig, weil er, aller gegründeten Vermuthung nach, der allererste deutsche Kupferstecher gewesen ist.

380.

Martin Schongauer, den man insgemein, aber irrig, Martin Schön nennt. Geboren wahrscheinlich um 1445; gestorben zu Kolmar i. J. 1499. Er war einer der gröſsten Künstler seiner Zeit; er trieb die Goldschmied-, Mahlerei- und Kupferstecherkunst mit gleich gutem Erfolge. Er war ein seltenes Genie und reich an Ideen. — Seine Figuren haben eine ungezwungene Bewegung, zuweilen sogar Grazie, und obschon die unedlen Umrisse seiner mageren Figuren, der gothische Faltenwurf seiner Drapperien und der Mangel an Perspektive in den Hintergründen auf alle seine Arbeiten das Gepräge der Kindheit der neuauflebenden Kunst an sich tragen, so bleibt gewiſs, daſs ihr Urheber, auſser dem Verdienste der Originalität, auch noch jenes besitzt, sich über fast alle Künstler seiner Zeit emporgeschwungen zu haben.

381.

Israel von Meken, nicht Mecheln, wie man ihn irrig nennt. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; sein Sterbjahr wird, jedoch auch ohne Gewiſsheit, auf das Jahr 1523 angegeben. Die zahlreichen Blätter dieses Meisters tragen alle das Gepräge des gothischen Styles seines Jahrhunderts, ohne eine einzige der Schönheiten desselben darzubieten. Seine Composition ist unedel und ohne Geist, die Zeichnung oft äuſserst schlecht. In dieser Hinsicht steht er hinter Martin Schongauer und manchen anderen Künstlern seiner Zeit, deren Kupferstiche Originalität, Genie und gewisse Reize zeigen, welche nicht unterlassen, mitten aus dem, was sie übrigens Phantastisches und Unliebliches an sich haben, hervor zu leuchten. Es ist merkwürdig, daſs kein einziger der zahlreichen alten Meister, nach was immer für einem Blatte Israels von Meken, eine Copie gemacht hat, da es deren doch eine Menge nach Schongauer's Original-Kupferstichen verfertigte Copieen gibt, deren Israel allein vierzig gestochen hat. Dieserwegen, und weil Israel von Meken über 230 Blätter, folglich noch einmal so viel als Martin Schongauer gestochen hat, kann man es sich nicht wohl erklären, warum die Blätter des ersteren dennoch gewöhnlich seltener als Schongauers Arbeiten (wenigstens in Deutschland) zu finden sind. Hat Israel seine Platten seichter gestochen, folglich weniger Abdrücke erhalten?

382.

Franz von Bocholt. Wenn auch Mathias Guadt's Meinung, zu Folge welcher dieser Künstler der älteste Deutsche Kupferstecher ist, keinen Grund haben sollte, so ist er doch gewiſs sehr alt, und nach aller Wahrscheinlichkeit Israels von Meken Lehrer gewesen. Man kennt von ihm gegen 40 Stücke, in welchen man, bei näherer Untersuchung, die Originalität eines ausgezeichneten Meisters, den Geist eines hohen Alterthums und die Fertigkeit eines wohlgeübten Kupferstechers bemerken kann.

383.

Noch sind folgende Meister wegen ihres Alters und der daher rührenden Seltenheit ihrer Kupferstiche, hier ebenfalls anzuführen:

Der Meister mit dem Zeichen der Weberschütze;

Wenceslas von Ollmütz; dessen Blätter irrig dem Mahler Michael Wohlgemuth zugeschrieben werden;

Albert Glockenton;

Allaert du Hameel, von Herzogenbusch;

Mair, von Landshut;

der Meister, welchen einige Zazinger, andere Martin Zink, auch Zingel nennen;

der Meister, welchen man mit dem Namen Johann von Kulmbach bezeichnet;

der Meister mit dem Anker, und mehrere andere blofs durch ihre Monogrammen bekannte Künstler dieser Zeit.

BEI DEN ITALIENERN.

384.

Hieronymus Mozzeto. Ein Mahler von Verona, vermuthlich ein Schüler des Johann Bellino. Seine Blätter, deren man nur 8 bis 9 kennt, scheinen dem Ende des fünfzehnten Jahrhundertes anzugehören, und noch älter als Mantegna's Arbeiten zu seyn. Sie sind zwar von rauhem Stiche, zeigen aber viel Edles in der Zeichnung, und beweisen die Originalität ihres Urhebers.

385

Andreas Mantegna, geboren zu Padua i. J. 1431, gestorben zu Mantua i. J. 1506. Einige Schriftsteller geben ihn irrig für den Erfinder der Kupferstecherkunst an, andere glauben blofs, dafs er der Erste war, der diese Kunst bekannt gemacht und ausgeübt hat. Die Blätter dieses Meisters verdienen grofses Lob, wenn man es auf die in denselben herrschende Zeichnung anwendet; aber diejenigen, welche behaupten, dafs er die Kupferstecherkunst vervollkommnet habe, sind in grofsem Irthum. Er hat zwar seine Figuren mit grofser Richtigkeit und viel Anmuth dargestellt, aber seine Art zu stechen ist ohne allen Geschmack. Man vermifst darin die den Formen und Muskeln zusagende Führung der Schraffirungen, statt welcher er blofs eine Reihe steifer, parallellaufender Striche ange-

bracht hat. Es findet sich in seinen Blättern weder Ungebundenheit des Grabstichels, noch gehörig gekreuzte Schraffirung, folglich in Rücksicht des Stiches keine Vollkommenheit. Wir haben nur 23 Blätter dieses Meisters; die nach mehreren derselben gemachten Copieen, welche von manchen Schriftstellern als von Mantegna selbst gestochene Wiederholungen angegeben werden, rühren von Gioan Antonio di Brescia, und Zuan (Giovanni) Andrea, zwei nicht ungeschickten Kupferstechern, und seinen Zeitgenossen, her.

386.

Ihres hohen Alters, und ihrer daraus entstehenden Seltenheit wegen, werden auch die Werke nachbenannter Meister gesucht:

Baccio Baldini, er lebte zu Florenz zwischen den Jahren 1460 und 1480;

Antonio Pollajuolo, Goldschmied, Mahler und Kupferstecher, geb. i. J. 1498;

Giovanni Maria di Brescia, Goldschmied, Mahler und Kupferstecher, zuletzt Karmelitermönch zu Brescia, arbeitete um d. J. 1502;

Benedetto Montagna, Mahler von Vicenza, lebte um d. J. 1500;

Nicoleto da Modena, nennt sich selbst auf einigen seiner Blätter: Rosex, arbeitete um d. J. 1500 und 1502;

Julius Campagnuola, geb. um d. J. 1481. Dieser Künstler ist, so viel man weiſs, der Erste, welcher einen mit Punzen gehämmerten Kupferstich gemacht hat. Er stellt den heil. Johannes in der Wüste vor, und ist eine Copie des von Hieronymus Mozzeto mit Strichen verfertigten Originales;

Dominik Campagnuola, Mahler von Padua, Titian's Schüler. Seine Kupferstiche sind mit den Jahrzahlen 1512 bis 1518 bezeichnet;

Robetta, er blühte um d. J. 1520, und mehrere andere mit Monogrammen.

387.

Die übrigen auf die alten Meister folgenden merkwürdigsten wirklichen Kupferstecher oder auch Mahler,

welche gröſstentheils in der ersten Stichgattung (mit dem Grabstichel) gearbeitet haben, sind folgende:

BEI DEN DEUTSCHEN.

388.

Albert Dürer, geboren i. J. 1471, gestorben i. J. 1528. Wie groſs auch der Ruhm ist, den Albert Dürer durch sein Mahlertalent erworben hat, so ist jener nicht minder groſs, der ihm als Kupferstecher gebührt. Seine Blätter bieten einen höchst zarten Grabstichel, verbunden mit einer Leichtigkeit und Freiheit dar, welche alle Kupferstiche seiner Vorgänger weit hinter sich lasset. Es ist kaum zu begreifen, wie er, der keine nachahmungswürdigen Muster vor sich hatte, so viele Hülfsmittel seiner Kunst allein auffinden konnte. Obgleich seit seinem Tode, drei Jahrhunderte hindurch, so viele neue Erfahrungen und Schritte zur Vollkommenheit der Kupferstecherkunst gemacht wurden, so würde man doch heut zu Tage manche Blätter dieses Meisters weder besser, noch vielleicht so gut liefern können. Sein Werk besteht aus 108 Blättern, worunter folgende die seltensten sind:

Adam und Eva: 1504;

Kaiser Maximilian I. Degenknopf; ein Kruzifix auf einer sehr kleinen, runden Platte. Man hat davon einige betrügliche Copieen;

ein eben so kleines rundes Stück, den h. Hieronymus auf den Knieen vor einem Kruzifixe vorstellend;

ein drittes eben so kleines rundes Stück: das Urtheil des Paris;

die Melancholie: 1514;

der Traum;

die groſse Fortuna;

das Pferd des Todes: 1513;

der kleine Albert von Mainz. Von vorn zu sehen.

389.

Die meisten Schüler Albert Dürer's lieferten fast keine anderen, als sehr kleine und sehr fein gearbeitete Kupferstiche. Sie haben dieserwegen unter den Liebhabern den Namen der kleinen Meister (Petits-maîtres) erhalten. Diese sind:

Albert Altdorfer, Mahler, gest. i. J. 1538;

Heinrich Aldegrever, Mahler, geboren zu Soest in Westphalen i. J. 1502, arbeitete noch i. J. 1555;

Bartholomä Beham, arbeitete zwischen den Jahren 1520 und 1537;

Hans Sebald Beham, geb. zu Nürnberg i. J. 1500, gest. um d. J. 1550;

Georg Pencz, Mahler, geb. zu Nürnberg um d. J. 1500, gest. um 1550;

Hans Brosamer, lebte zu Fulda zwischen d. J. 1537 und 1550;

Jacob Bink, Mahler, geb. um d. J. 1490, gest. um d. J. 1560.

Einige Schriftsteller dehnen die Zahl der kleinen Meister auch noch weiter aus, indem sie zu den hier angeführten, welche lauter deutsche Künstler und Dürer's Schüler waren, noch mehrere andere Künstler hinzufügen.

390

Lucas Kilian, geb. zu Augsburg i. J. 1579, gest. i. J. 1637. Ein kraftvoller Kupferstecher, in dessen Arbeiten grofse Kühnheit und Leichtigkeit des Grabstichels herrscht. Er hat Ähnlichkeit mit Heinrich Goltzius und Ägidius Sadeler. Seine meisten Kupferstiche sind Porträte, die mit einer schönen Einfachheit gegeben sind. Man rechnet das Werk dieses Künstlers auf 230 Blätter.

391.

Georg Friederich Schmidt, geb. zu Berlin i. J. 1712, gest. i. J. 1775. Im Jahr 1744 ward ihm, einem Protestanten, die ausgezeichnete Ehre, als Mitglied in der französichen Akademie aufgenommen zu werden. Watelet urtheilt von diesem classischen Kupferstecher sehr treffend, wie folgt: „Er wäre vielleicht der Erste aller Kupferstecher, wenn Cornelius Vissicher nicht gelebt hätte; und wenn er diesem nachsteht, so ist es wohl blofs dem aufserordentlichen Glanze seines Grabstichels zuzuschreiben, der seinen Bildnissen etwas von der Wahrheit raubte. Übrigens hatte er eben so viele Einsicht in seine Kunst, als der Niederländer, und ausgebreitetere Talente. Kühn, wie jener, verläfst er plötzlich die Ordnung seiner Schraffirungen, zumal in den Partien der

Carnation, und selbst auf den Lichtern, wenn die Plane es zu fordern scheinen. Übrigens führt er den Grabstichel mit einer seltenen Festigkeit, und die Nadel mit der scherzenden Leichtigkeit eines della Bella, Castiglione und Rembrandt's.“ In seinen eigentlichen Ätzarbeiten ist unter den Neueren niemand Rembrandt näher gekommen als er, nicht sowohl in der Manier, wo jener durch Verbergung seiner Nadelzüge, unter gehäufte trockene Nadelstriche, den Schein der Tuschart gab, sondern vielmehr dadurch, daſs er, durch Mischnng aller Manieren, seinen Geschmack und Geist unter anscheinender Unordnung verbarg, und so, besser als irgend ein anderer Künstler seiner Gattung, dazu gelangte, seine Blätter in das wirksamste Helldunkel zu setzen. Das Werk dieses Künstlers besteht aus 273 Blättern, wovon die selteneren folgende sind:

der Graf von Schouwalow;

die Kaiserinn Elisabeth, nach L. Toqué;

der Graf Rasoumowski.

392.

Johann Georg Wille, geb. i. J. 1717 zu Groſsenlinden bei Gieſsen, gest. 1802. In der Kunst den Grabstichel mit Reinigkeit zu führen, und damit alle Stoffe auf das täuschendste auszudrücken, hat es vor ihm kein Künstler so weit gebracht als er. Man bewundert den Glanz seiner Metall- und Glasgefäſse, seine Pelzwerke, Teppiche und vorzüglich seine Atlaskleider. Sein Talent war vorzüglich geeignet, die Gemählde der Feinmahler, z. B. eines Douw, Mieris, Netscher u. s. w. zu geben. Seine seltensten Blätter sind:

der türkische Botschafter zu Paris, nach Aved.

Brustbild eines Bischofs von Basel. In einem Oval, bezeichnet: I. G. Willsc.

Friederich II. König von Preuſsen, nach Pesne.

393.

Jacob Schmuzer, geb. zu Wien i. J. 1733, Wille's Schüler, nachher Mitdirektor der k. k. Akademie zu Wien, gest. i. J. 1806. Er war Kupferstecher im historischen Fache, wozu er sich vornehmlich Rubens zu seinem Meister wählte, dessen stark auf das Auge

wirkenden Anordnungen, dessen Kühnheit in den Wendungen der Figuren, und die kräftige Behandlung des Lichtes und Schattens seinem Kunstgefühl am meisten entsprachen. Festigkeit in der Zeichnung, Kühnheit und Richtigkeit in den Schraffirungen, die der RUBENS'schen Behandlung des Pinsels, und meistens dem Charakteristischen der verschiedenen Körper entsprechen, alles diefs, mit einer ungezwungenen Zierlichkeit des Stiches verbunden, wird seinen historischen Blättern, deren Zahl freilich nur sehr klein ist, zu allen Zeiten den ungetheilten Beifall der Kenner versichern. Für die edle Einfachheit grofser italienischer Meister hatte SCHMUZER keinen Sinn: er würde RAPHAELEN nicht empfunden, und nach einem Gemählde dieses Meisters nichts Vorzügliches hervorgebracht haben.

394.

JOHANN GOTTHARDT MÜLLER, geb. zu Bernhausen im Würtembergischen i. J. 1747, gest. 1814. Er war WILLE's Schüler, Mitglied der französischen Mahler-Akademie, späterhin Professor bei der herzoglichen Kunstakademie zu Stuttgard. Dieser vortreffliche Künstler stach die Historie und das Porträt mit gleich gutem Erfolge, und kann in beiden Fächern als Muster aufgestellt werden. Richtigkeit in der Zeichnung, schöne Wirkung in Licht und Schatten, höchst reine und verständige Behandlung des Grabstichels erheben alle seine Arbeiten zu Meisterstücken, die man immer hochschätzen wird. Das gesuchteste und vollkommenste seiner Blätter ist das Porträt Ludwigs XVI. Königs von Frankreich, in ganzer Figur, nach DUPLESIS.

395.

SEBASTIAN IGNAZ KLAUBER, geboren zu Augsburg i. J. 1754. Nach einem langen Aufenthalte zu Rom gieng er nach Paris, wo er sich unter I. G. WILLE ausbildete, späterhin Mitglied der Akademie wurde, und den Titel eines Kupferstechers des Königs erhielt. Er lebte noch im Jahr 1806 zu St. Petersburg. Sein petit écolier de Harlem nach POELEMBURG, und sein Sauveur du monde, nach STELLA, zeigen ihn als einen sehr geschickten Künstler; besonders ist das erstere Blatt von einer Ausführung, die selbst dem grofsen WILLE Ehre machen würde.

BEI DEN ITALIENERN.

396.

Marc-Antonio Raimondi, geb. zu Bologna zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, wahrscheinlich um das Jahr 1488. Auch sein Sterbjahr ist unbekannt; aller Vermuthung nach fällt es in die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts. Marc-Antonio, denn mit diesem seinen Taufnamen, wird er gewöhnlich bezeichnet, ist der erste italienische Kupferstecher, welcher seine Kunst auf eine bis dahin in seinem Lande unbekannte Vollkommenheit erhoben hat. Zuerst Nacheiferer des deutschen Albert Dürers, und des Holländers Lucas von Leyden, kam er ihnen in der Folge gleich. Viele seiner Kupferstiche werden sogar mehr gesucht, als die Arbeiten dieser Meister, nicht zwar, daſs sie selbige in Rücksicht des Grabstichels überträfen, aber weil sie, nach Raphaels Zeichnungen gestochen, das Erhabene der Composition und die Reinigkeit und die Grazie der Zeichnung enthalten, die diesem groſsen Manne nur allein eigen sind.

Marc-Antonio lernte anfänglich die Zeichnung und die Kupferstecherkunst zu Bologna bei Franz Raibolini, genannt Francia, einem vortrefflichen Goldschmiede und Mahler, für welchen er Niellirarbeit zu machen hatte. Späterhin gieng er nach Rom, wo er das Glück hatte, bei Raphael aufgenommen zu werden. Unter der Leitung dieses groſsen Künstlers vervollkommnete er sich in der Zeichnung, und desselben Arbeiten sind es, nach welchen er eine groſse Menge von Platten gestochen hat. Die seltensten unter denselben sind:

Adam und Eva. Adam zur Linken an den Baum gelehnt, hält in der rechten Hand zwei Äpfel, nach Raphael;

Adam und Eva auf ihrer Flucht aus dem Paradise; nach Ebend.;

der betlehemitische Kindermord;

das h. Abendmahl, genannt mit den Füſsen;

eine h. Familie, nach Raphael. Höhe: 6 Z. 3 Lin. Breite: 4 Z. 7 Lin.

die Marter des heil. Laurenz, nach Baccio Bandinelli;

die h. Cecilia, nach Raphael;

Dido, nach Ebend.;

Lucretia, nach Ebend.;

der Triumph, sonst auch das Basrelif des Marc-Aurel genannt. Breite: 18 Z. 8 Lin. Höhe: 13 Z.;

Tanz der Liebesgötter, nach Raphael;

das Urtheil des Paris, nach Ebend.;

der Parnafs, nach Ebend.;

das Bachanal, nach einer Antike. Breite: 19 Z. Höhe: 5 Z. 4 Lin.

der Satyr und das Kind, nach Raphael;

Venus, die sich den linken Fufs mit einem Tuch abtrocknet, nach Ebend.;

Galathea, nach Ebend.;

die Pest, nach Ebend.;

die Kletterer, nach Michel-Angelo Bonarotti. Höhe: 10 Z. 6 Lin. Breite: 8 Lin 5 Z.

Raphael, auf der Stiege sitzend;

die zwölf Cäsaren;

Aretino's Porträt.

397.

Mark-Antonio bildete viele Schüler. Darunter werden gezählt Augustin di Musi, gewöhnlich genannt Agostino Veneziano, Marco Dente von Ravenna, insgemein Marco di Ravenna, Jacob Caraglio, der Meister mit dem Würfel, Julius Bonasone, Nicolas Beatrizet, Enea Vico, Johann Baptist, Adam und Diana Ghisi. Die merkwürdigsten aller seiner Kunstzöglinge, als Kupferstecher, sind Augustino Veneziano, Marco di Ravenna und Jacob Caraglio, deren Arbeiten mit jenen ihres Lehrers viele Ähnlichkeit haben, und von Kennern und Liebhabern, was sie auch mit Recht verdienen, geschätzt und gesucht werden.

398.

Julius Bonasone, geb. zu Bologna um d. J. 1510, gest. um d. J. 1580. Er war Mahler, Zeichner und Kupferstecher. Es scheint, dafs Bonasone's Ehrgeiz nicht dahin gieng, Kupferstecher im eigentlichen Sinne zu seyn. Er erlangte niemals weder die Fertigkeit, einen zierlichen

und feinen Grabstichel zu führen, noch die Wissenschaft, damit schöne Schraffirungen hervorzubringen. Seine Kupferstiche scheinen gestochen zu seyn von der schnellen Hand eines feurigen Mahlers, der weniger nach dem Namen eines vorzüglichen Kupferstechers strebte, als er von dem Verlangen beseelt war, der Welt Kupferstiche zu überliefern, die durch ihre Gegenstände interessant seyn sollten.

Bonasone hatte viel Einbildungskraft und das Talent der Dichtung; er ist nicht in eben dem Verhältnisse stark in den Grundsätzen der Kunst. Während dem man das Genialische und den Geschmack bewundert, womit er die Figuren in mehreren, nach seiner eigenen Erfindung gestochenen Blättern bewundert, vermiſst man oft Richtigkeit in der Zeichnung, zumal in den Köpfen, Händen und Füſsen. Die Landschaft, der Hintergrund, die Luft und die Beiwerke aller Gattungen sind gewöhnlich ganz vernachlässiget, und nichts kommt den plumpen Formen seiner Bäume gleich. In Rücksicht auf den Stich verwandte Bonasone in seinen bestausgeführten Blättern nur auf die Figuren seine Sorgfalt; alles Übrige vernachlässigte er.

Bonasone ist darum ein besonders merkwürdiger Künstler, weil er viele Kupferstiche nach seinen eigenen Erfindungen gestochen hat; in dieser Hinsicht hat er den Vorrang vor einer groſsen Zahl von Kupferstechern seiner Zeit, selbst vor jenen, die in der Kunst, den Grabstichel zu führen, geübter als er gewesen seyn mögen. Mehrere seiner anderen Kupferstiche führen zwar den Namen irgend eines Mahlers, diese stach er aber nicht unmittelbar nach ihren Gemählden, sondern nach Studien, die er selbst nach diesen Originalbildern gemahlt hatte; er machte sodann mehrere, zuweilen sehr bedeutende Veränderungen darein, und erzeugte dadurch gleichsam von ihm selbst geschaffene Werke. Diese Kupferstiche sind gewöhnlich mit folgenden Worten bezeichnet: I. Bonasone imitando pinxit et celavit. Mehrere derselben sind auch darum von Bedeutung, weil sie uns wenigstens Begriffe von den Werken groſser Meister aufbewahren, welche verloren gegangen sind, ohne daſs sie jemals von anderen Kupferstechern gestochen worden sind.

Das Werk dieses Meisters ist aus mehr denn 350 Blättern zusammengesetzt.

399.

Enea Vico, geb. zu Parma um d. J. 1520, gest. um d. J. 1570. Er war schon zu seiner Zeit ein berühmter Zeichner und Kupferstecher; seine Blätter, beinahe 500 an der Zahl, bieten eine große Verschiedenheit von Manieren dar. Die einen nähern sich Bonasone's Geschmacke, andere erinnern auf Agostino Veneziano, und wieder andere kommen Caraglio's Manier bey. Man findet in seinen Werken ein Paar Blätter, die sogar etwas von Marc-Antonio's Stiche haben. Erst gegen 1550 bildete sich Enea Vico eine Manier, die ihm ganz eigen war, und sich durch einen reinen, bis zum Glänzenden übergehenden Grabstichel, und eine enge und sehr zarte Behandlung der Striche unterscheidet.

400.

Cornelius Cort, geb zu Horn in Holland i. J. 1536, gest. i. J. 1578. Er gieng frühzeitig nach Italien, und setzte sich in Rom fest, dieserwegen wird er immer zur italienischen Schule gerechnet. In Rom hatte er eine Schule seiner Kunst errichtet, in welcher unter andern auch der nachher so große Augustin Carracci gebildet wurde. Bis auf seine Zeiten hatte man fast bloß mit feinen, engzusammengestellten Strichen gestochen. Cort öffnete die Laufbahn der Stecherkunst im großen Styl: er war der Erste, welcher genährte und markige Striche mit breiter Behandlung der Arbeit verband, welcher die Drapperie verständig in das Korn setzte, und den Baumschlag und die Landschaft überhaupt mit bewunderungswürdig freiem Grabstichel ausführte. Sein Werk besteht aus beyläufig 150 Blättern.

401.

Augustin Carracci, geb. zu Bologna i. J. 1557, gest. zu Parma i. J. 1602. Nachdem er in der Goldschmiedkunst, die er anfänglich trieb, bedeutende Fortschritte gemacht hatte, versuchte er sich in der Kunst, den Grabstichel zu führen, indem er sich zuerst unter die Leitung des Domenico Tibaldi, und nachher, wie man behaupten will, unter jene des C. Cort begab, dessen Neid er aber bald so sehr erweckte, daß er von ihm verabschiedet wurde. In der Folge ward er der größte Kupferstecher seiner Zeit, indem er einen festen und zugleich freien Grabstichel mit einer kühnen, breiten Behandlung und

einer grofsen Stärke in der Zeichnung vereinigte. „Man fordert heut zu Tage," sagt L'ÉVÊQUE, „mehr Vollendung als AUGUSTIN sie in seine Kupferstiche brachte, aber man wird niemals eine verständigere Behandlung des Stiches fordern. Er wird stets ein vortrefflicher Gegenstand des Studiums für die Kupferstecher seyn, nnd sie werden gewinnen, wenn sie ihn wenigstens als das beste Muster ansehen, woran sie sich, in Ansehung der Strichanlagen, besonders jener der Carnation, zu halten haben. Seine Kupferstiche sind vortreffliche Studien von Sticharbeit und Zeichnung, und viele derselben werden von der kleinen Zahl der Kenner immerdar als Arbeiten eines Künstlers angesehen werden, der den rechten Punkt kannte, wo man stehen bleiben mufs." CARRACCI's Werk besteht aus mehr denn 270 Blättern, worunter viele sehr selten, seine freien Blätter aber, bekannt unter dem Namen Lascivie, die seltensten sind.

402.

FRANZ VILLAMENA, Zeichner und Kupferstecher von Assise, C. CORT's Schüler, geb. um d. J. 1560, gest. i. J. 1626. In seinen Kupferstichen herrscht grofse Einfachheit von Grabstichelarbeit; man könnte sagen, er sey damit zu sparsam gewesen, daher geben sie mehr den Begriff von halbvollendeten Zeichnungen, als von ausgearbeiteten Bildern. Seine Schatten sind zu gleichtönig und in Flächen gegeben, welche gegen die noch gröfseren Flächen von Lichtern zu sehr kontrastiren. Seine Manier ist übrigens nett und angenehm; aber es wäre zu wünschen, dafs er seine Striche mehr geschwungen, und seine Schraffirungen in ein besseres Korn gebracht hätte; durch Beseitigung dieser Fehler hätte er das glasigkalte, das man ihm vorwirft, vermieden. Seine Zeichnung ist manierirt, besonders in den Extremitäten. Wenn nun auch nach allem Diesen VILLAMENA nicht als nachahmungswürdiges Muster weder für Mahler noch für Kupferstecher aufgestellt werden kann, so sind seine Arbeiten doch immer sehr schätzbar, besonders da sie theils nach seinen eigenen Zeichnungen, theils nach solchen Künstlern gestochen sind, von denen uns andere Kupferstecher wenig oder gar nichts hinterlassen haben. In sofern sind VILLAMENA's Blätter wichtig genug, sorgfältig gesammelt zu werden. Ihre Zahl belauft sich auf mehr denn 350, worunter die Kreuzabnehmung nach BAROZZI und das in Frankreich

unter der Benennung: le Gourmeur, bekannte Blatt, welches einen Bauer verstellt, der sich mit geballten Fäusten einem Trupp auf ihn losgehender Leute entgegen stellt, die besten und gesuchtesten sind.

403.

Johann Marc Pitteri, geb. zu Venedig i. J. 1703, gest. i. J. 1767. Die Stichart dieses Künstlers, welcher zwar ein etwas manierirter, aber doch gelehrter Zeichner war, ist ihm ganz eigen. Er arbeitete nicht, wie gewöhnlich, mit Strichen, die sich in verschiedenen Richtungen kreuzten, sondern überzog seine Platten mit leichten perpendikulären oder diagonalen Strichen, die er alsdann nach Erfordernifs durch kleine Drucker des Grabstichels mit einer Art verlängerter Punkte überarbeitete, um den Umrifs sowohl als die Formen, Licht und Schatten seines Gegenstandes, zu bestimmen. Seine Blätter werden in dieser Hinsicht, und weil es ihnen weder an Wahrheit noch an Wirkung gebricht, sehr geschätzt.

BEI DEN HOLLÄNDERN,

404.

Lukas Damecz von Leyden, gewöhnlich Lukas von Leyden genannt, geb. zu Leyden i. J. 1494, gest. i. J. 1533, im 39. Jahre seines Alters. Er war Mahler und Kupferstecher. Seine Arbeiten haben mit Dürer's Manier viele Ähnlichkeit. Man bewundert sein fruchtbares Genie in der abwechselnden Verschiedenheit der Charaktere und der Kleidungsarten, die er in seinen Compositionen anbrachte. Die Italiener haben ihm hierüber Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und Guido läugnet nicht, dafs er dieserwegen des Lukas Arbeiten viel studiert, und daraus grofsen Vortheil geschöpft habe. Auch Vasari nimmt keinen Anstand, ihn in den Rang derjenigen zu setzen, die in der Führung des Grabstichels eine grofse Überlegenheit besafsen. Er bewundert in des Lukas Kupferstichen vorzüglich die richtige Abstufung der Töne nach dem Mafs der Entfernung der Gegenstände, deren Wirkung ihm der Luftperspective gleichzukommen scheint, welche die Mahlerei durch den Farbenton hervorbringt.

Lukas's Kupferstiche, 174 an der Zahl, sind sehr selten. Aufserdem, dafs sie von jeher sehr stark gesucht

wurden, mag zu ihrer gegenwärtigen Seltenheit wohl auch der Umstand dazu beitragen, daſs die Platten, welche gröſstentheils sehr zart und seicht gestochen waren, nicht viele Abdrücke können geliefert haben; ferner daſs, nach VAN MANDER's Bericht, LUKAS die Gewohnheit gehabt hatte, eine Menge derselben zu verbrennen, nämlich alle diejenigen, worin der mindeste Schmuz, oder sonst ein anderer, durch die Druckerei verursachter Mangel zu finden war. Die seltensten seiner Blätter sind:

Abraham, welcher die Agar verabschiedet, die groſse Agar genannt. Höhe: 10 Zoll 2 Lin. Breite: 7 Zoll 10 Lin. Einer der seltensten Kupferstiche und daher unter die Perlen gerechnet;

die Ruhe auf der Rückkehr aus Egypten. Höhe: 6 Z. Breite: 4 Z. 7 Lin. Das allerseltenste Blatt im Werke dieses Meisters, und ebenfalls unter die Perlen gezählt;

Christus, dem Volke dargestellt: 1510;

der Kalvarienberg: 1517;

Pauli Bekehrung: 1509;

das unter dem Namen von Magdalenens Tanz bekannte Blatt: 1519;

das Milchmädchen: 1510;

der Eulenspiegel. 1520.

405.

HEINRICH GOLTZIUS, Mahler, Zeichner und Kupferstecher. Was L'EVÊQUE (Encyclopédie méthodique) von diesem Künstler spricht, ist meines Erachtens so trefflich, daſs ich glaube, es Wort für Wort übersetzt hier anführen zu müssen. „Die Künste," sagt er, „welche aufzublühen anfangen, behalten noch einige Schüchternheit; wenn sodann einige Künstler hervorkommen, die diese Schüchternheit durch ein Übermaſs von Kühnheit überwältigen, so bereiten sie neue Fortschritte, indem sie ihre Nacheiferer mit dem gehörigen Grade von Kühnheit begeistern. Man kann das Mittel nicht finden, ohne die beiden Extremen zu kennen. Indem MICHEL-ANGELO die Formen und die Bewegungen übertrieb, zeigte er den Mahlern und den Bildhauern den Punkt, nach welchen sie streben, und welchen sie nicht überschreiten sollten:

Goltzius und seine noch kühneren Zöglinge sind den Kupferstechern vielleicht nicht minder nützlich gewesen."

Heinrich Goltz, den wir Golzius nennen, wurde zu Mulbrecht im Jülich'schen i. J. 1558 geboren, und starb zu Harlem i. J. 1617. Er war der Sohn eines Glasmahlers, der im Zeichnen sein Meister war, und erhielt vielmehr Fingerzeige als einen ordentlichen Unterricht im Kupferstechen von einem sicheren Coornhert, welcher den Talenten seines Zöglings seinen ganzen Ruhm zu verdanken hat. Er reiste nach Deutschland und nach Italien, und studirte Raphael und die Antiken, ohne die barbarische Manier zu verlieren, welche die Deutschen, in der Meinung, den Michel Angelo nachzuahmen, angenommen hatten. Gelehrt in der Zeichnung, verdarb er wieder durch seinen fehlerhaften Geschmack die Achtung, welche sonst seine Wissenschaft verdienen würde. Dennoch kann man ihm nicht das Lob versagen, welches man seinen Talenten in der Kupferstecherkunst, seinen sinnreichen Compositionen, und selbst einer gewissen Grazie, die von seiner ungestümen Manier nicht zerstöret werden konnte, schuldig ist. Betrachtet man ihn bloſs als Kupferstecher, so wird man freilich in seinem Striche Bizarrerie, ein allzusichtbares Bestreben, sich als geschickten Stichelführer zu zeigen, einen Mangel an Übereinstimmung im Effekte, oder allzu groſse Nachlässigkeit und Unkunde des Helldunkels finden. Aber mit noch so vielen Fehlern, deren einige er mit seinen Zeitgenossen gemein hat, kann doch keiner von diesen ihm gleichgestellt werden. Es scheint, daſs er von der Natur mit der Gabe, den Charakter seines Stiches nach Willkühr zu verändern, reichlich ausgestattet worden sey. Sein Stich ist im Allgemeinen breit, und seine Striche zeigen das Bestreben absichtlicher, weit getriebener Kühnheit; aber zuweilen führen seine engeren Arbeiten zu einer stilleren Ruhe, zu einer Farbe, welche reizender und der Wahrheit näher ist. Man kennt von ihm Blätter, wo alle Striche Bewegung haben, und doch keiner derselben ausschweifend gezogen ist, wo die Köpfe durch geistreichen und verständigen Ausdruck beseelt sind, und der feinere Stich und der kräftigere, gleich gehörig angebracht, im Einklange zusammenwirken, den dargestellten Gegenständen ihren wahren Charakter zu geben. Man weiſs, mit welcher Geschicklichkeit er durch Nachahmung Albert Dürers und Lukas's von Leyden in der Zeichnung

und im Stich die Liebhaber seiner Zeit getäuscht hat. Eines dieser Blätter, das er zu räuchern die Vorsicht hatte, wurde sehr theuer bezahlt, weil man es für ein bisher noch unbekanntes Stück von Dürer hielt. Diese Nachahmungen sind es, welche man die Meisterstücke von Goltzius nennt, nicht, weil sie wirklich unter seine besten Arbeiten gehören, sondern weil sie vorzüglick beitrugen, seinen Ruhm zu gründen.

Die Sammlung der von H. Goltzius selbst gestochenen Blätter enthält gegen 330 Stück; unter die seltensten derselben gehören:

Die sogenannten sechs Meisterstücke, nämlich:

die Verkündigung: im Gaschmacke (wie er wohl dafür hielt) von Raphael;

Mariä Heimsuchung: im Geschmacke von Parmesano;

die Anbetung der Hirten: im Geschmacke von Bassano;

die Beschneidung: in Dürer's Geschmacke;

die Anbetung der Könige: im Geschmacke Lucas von Leyden;

die heil. Familie: im Geschmacke von Barozzio.

das unter dem Namen Golzens Hund bekannte Blatt, welches einen Knaben neben einem grofsen Jagdhund vorstellt. 1597;

mehrere, meistens auf Silberplättchen äufserst zart gestochene Porträtchen, welche, als nicht zum Abdrucken bestimmt, lauter verkehrt geschriebene Inschriften führen.

406.

Cornelius Galle, der Ältere, geb. zu Antwerpen um das Jahr 1570. Er lernte die Regeln der Kunst bei seinem Vater Philipp, und begab sich als schon geübter Kupferstecher nach Rom, wo er sich geraume Zeit aufhielt. Die meisten seiner Arbeiten zeigen Freiheit in Führung des Grabstichels, Geschmack in der Ausführung, besonders aber Richtigkeit in der Zeichnung. Merkwürdig ist, dafs dieser Künstler in alle von ihm in Italien gestochenen Blätter einen Grad von Vortrefflichkeit brachte, den er nachher, bei seiner Rückkunft in das Vaterland,

in seinen Arbeiten nie wieder erreicht hat. Seine gesuchtesten Blätter sind:

Maria, auf einer Wolke von Engeln getragen, nach Ventura Salimbeni;

Maria, begleitet von zwei Engeln, deren einer die Weltkugel trägt, worauf der kleine Heiland sitzt; nach Franz Vanni;

der heil. Hieronymus, nach des Aug. Caracci Kupferstich etwas in das Kleinere gebracht;

der heil. Franz von Assisi, das aus Mariens Händen übernommene Jesuskind anbethend, nach Franz Vanni;

Maria, begleitet von dem heil. Bernard und dem heil. Gerhard, nach Ebend.;

die Taufe der heil. Prisca, nach Ludwig Cigoli;

Venus und Amor, nach J. B. Paggi;

Selten sind:

Christus am Kreuze, umgeben von Maria, dem heil. Franciscus und der heil. Catharina von Siena, nach Franz Vanni. Pallentes rami, pallentes frondibus u. s. w.

das unter dem Namen der Mutter Gottes mit dem Milchbrei bekannte Blatt. Man sieht auf demselben Marien, welche das in Windeln gehüllte Kind auf den Armen trägt, dem sie von dem Milchbrei zu essen gibt, den ein Engel ihr darbietet. Im Hintergrunde ist der heil. Joseph beschäftigt, Kirschen zu pflücken; nach Franz Vanni. Ille puer Coelo demissus u. s. w.

407.

Jakob Matham, Stiefsohn des vorher genannten Heinrich Golzius und dessen Schüler, geb. i. J. 1571. Man kennt von ihm gegen 240 Blätter, die er selbst gestochen hat, nebst beiläufig anderen 80 Stücken, die man ihm ebenfalls, jedoch nicht mit Gewißheit, zuschreiben kann. Die meisten dieser Kupferstiche sind so ganz in dem Geschmacke des Heinrich Golzius gestochen, daß man sie leicht mit dessen Arbeiten verwechseln kann.

408.

Johann Saenredan, gest. i. J. 1607 in einem hohen Alter. Er lernte anfänglich bei Jacob de Gheyn, und in der Folge bei H. Goltzius, dessen Manier er so genau nachahmte, daſs man seine Arbeiten von jenen seines letzteren Lehrers nur schwer unterscheidet. Man kennt von ihm über 120 Blätter.

409.

Johann Müller, welcher, wie man aus seinen Blättern ersieht, zwischen den Jahren 1589 und 1625 lebte. „Dieser Künstler," sagt Lévêque sehr treffend, „ist vielleicht derjenige Kupferstecher, welcher den Grabstichel mit der meisten Kühnheit geführt hat. Er wird immerdar verdienen, von Künstlern, die in diesem Kunstzweige sich auszuzeichnen bestreben, studirt zu werden; aber sie werden das Übermaſs von Kühnheit, wozu er zu verleiten fähig ist, durch Geschmack mäſsigen müssen. Keiner verstand das Mechanische der Stecherkunst besser; es ist unmöglich, mit mehr Leichtigkeit in das Kupfer einzuschneiden, und sehr schwer, mit so wenig Strichen die verschiedenen Gegenstände darzustellen, wie er es that. Man erstaunt, zu sehen, mit welcher Geschicklichkeit er eine und dieselbe Strichklasse anwendet, ihm bei der Darstellung einer ganzen Figur zur ersten oder zweiten zu dienen; sehr selten machte er von einer dritten Gebrauch, und nie anders als in einer kleinen Stelle, die er aufopfern wollte. Bei dieser weisen Sparsamkeit kann man ihm denn doch weder Eintönigkeit in der Wirkung des Ganzen, nach Einseitigkeit in der Behandlung, vorwerfen. Alle seine Gründe wechseln in Ton und Stichbehandlung kunstreich ab. Er war ein fertiger Zeichner, und wäre ohne dieser Eigenschaft zu der von ihm gebrauchten Verfahrungsweise gelanget. Man wirft ihm, nicht ohne Grund, Manier in den Extremitäten vor, wozu ihn wohl Barthol. Spranger und der Bildhauer Adrian de Vriés, nach welchen er arbeitete, verleitet haben. Da er, um zu impastiren, keinen Gebrauch von Punkten machte, und hartnäckig darauf bestand, nicht mehr als seine zwei Strichclassen für eine ganze Figur anzubringen, so bildeten diese öfters übertriebene Rautenformen, woraus ein dem Auge unangenehmes Korn entsprang, daſs man in der Kunstsprache mit dem Rückgrat der Makrele vergleicht. Das Werk dieses Künstlers beläuft sich bis auf 90 Blätter.

410.

Egidius Sadeler, geb. zu Antwerpen i. J. 1570, gest. zu Prag i. J. 1629, Mahler, Zeichner und Kupferstecher. Er führte den Grabstichel mit bewunderungswürdiger Gewandtheit, bald fein und zart, bald kräftig und breit, je nachdem es der Gegenstand zu fordern schien. Man findet in mehreren seiner Blätter den festen Gang und den kühnen Schritt eines Heinrich Goltzius und eines Johann Muller. Sein Werk ist sehr zahlreich, und enthält viele Blätter, die gegenwärtig selten sind.

411.

Lucas Vorstermann der Ältere, geb. zu Antwerpen um d. J. 1580, war anfänglich Rubens Schüler in der Mahlerei, verliefs aber diese Kunst, um sich ganz der Kupferstecherei zu widmen. Er stach blofs mit dem Grabstichel, aber verstand dieses Werkzeug mahlerisch zu behandeln, und er drückte alle Gegenstände in ihrem wahren Charakter aus. Man wünscht zuweilen, dafs seine Umrisse, statt mit einem einzelnen Striche trocken angekündigt zu seyn, mit den sie umgebenden, und ihnen zum Grunde dienenden Gegenständen verschmelzt wären. Man lobt die Zartheit seines Stiches, den Charakter und das Gefühl in seinen Köpfen, und das Geistvolle des Grabstichels, den er geschickt zwang, das Freie der Ätzung nachzuahmen. Zuweilen sparte er breite Lichtmassen dadurch aus, dafs er mit den Schatten haushälterisch umging; andere Mahle gab er seinem Stiche alle Kraft, die man damit erreichen kann. Seine Anbetung der Könige, nach Rubens, ist eine der schönsten Kunstarbeiten; man bewundert darin den Wechsel der Manier, mit welcher die vielfältigen Gegenstände, die dieses Blatt enthält, dargestellt sind.

412.

Schelte a Bolswert, geb. zu Bolswert um d. J. 1586. Obschon er den Grabstichel mit vieler Sicherheit und Freiheit führte, so ging sein Bestreben niemals dahin, schöne Folgen glänzender Schraffirungen zu machen, sondern er trachtete, im Gegentheil, den Reiz und das Mahlerische der Ätzung nachzuahmen. Alle seine Sorgfalt ging dahin, die Theile, welche ihm sein Original darbot, zu geben, wie sie gegeben werden sollten, den Bewegungen der Carnation, den Formen der Beine, dem Wurfe der

Falten zu folgen; er liefs daher ohne Bedenken eine Strichclasse fahren, sobald sie aufhörte, für ihn tauglich zu seyn. Er wendete zuweilen kurze Striche und Ausfüllungspunkte, sowohl in der Carnation als in der Drapperie an, indem er, Wirkung hervorzubringen, sicher war, dafs seine Schraffirungen weder fleckig, noch zusammengeronnen ausfallen, und mit starken und wohlangebrachten Druckern in Widerspruch würden gebracht werden. Eben so strebte er auch jederzeit mehr nach dem Mahlerischen, als nach dem, was man Schönheit des Stiches nennt, und er gab diesem wirklich immer desto mehr Schönheit, je weniger er bedacht war, dessen Schönheit hervorzubringen. Übrigens hat Schelte a Bolswert durch einige Kupferstiche, und unter andern, durch seine Mariens-Himmelfahrt, nach Rubens, gezeigt, dafs er auch den Grabstichel mit grofser Zierlichkeit zu führen wufste, und dafs es ihm ein Leichtes gewesen wäre, mit dieser Eigenschaft zu glänzen, wenn er geglaubt hätte, dafs der Zweck der Kunst auf das Mechanische, welches nur das Mittel dazu ist, beschränkt seyn müsse.

413.

Paul Pontius (du Pont), Schüler des vorhergehenden Lucas Vorstermann, geb. zu Antwerpen um d. J. 1596. Er arbeitete unter Rubens's Leitung, der ihm mit vieler Freundschaft zugethan war. Man bewundert die vortrefflichen Blätter, welche er nach diesem Meister gestochen hat, besonders Tomiris, welche des Cyrus Haupt in Blut tauchen läfst. Er war nicht minder vortrefflich im Porträte.

414.

Cornelius Bloemaert, geb. zu Utrecht i. J. 1631, gest. zu Rom i. J. 1680. Er lernte bei Crispin de Pas. Dieser Kupferstecher zeichnete sich durch eine bis auf ihn noch unbekannte Schönheit und Geschicklichkeit des Grabstichels, durch seine sanften Übergänge vom Lichte zu dem Schatten, und durch einen nach der Abstufung der Plane beobachteten Wechsel der Töne aus; dagegen aber wechselte er nicht mit derselben Kunst seine Schraffirungen nach der Verschiedenheit der Gegenstände ab. Sein Korn, das sich immer dem Vierecke nähert, ist durchsichtig und verschmolzen; schön am rechten Orte, also nicht für alle Gegenstände. Auch kann man an ihm eine zu allgemein verbreitete Weichheit tadeln, die durch den Mangel

von Kraftschatten verursacht wird. Solcher Mangel zeigt sich besonders in seinen Gewändern, welche ebenfalls seine einmal angenommene Ordnung der Schraffirungen gröſstentheils veranlaſst. Diese nämliche Weichheit und Verblasenheit, welche er wirklich zu suchen schien, fand sich auch in dem Zuge seines Grabstichels, der sich mehr der Zirkellinie als der flachgebogenen näherte. Bei diesem Fehler war er geschickter, weibliche Figuren, als die männlichen, zu behandeln. Es würde übrigens unbillig seyn, BLOEMAERT's Werken eine groſse Achtung zu versagen, aber eben so gefährlich, sie blindlings nachzuahmen. BLOEMAERT ist immer der erste Stecher, der sein Blatt auszuführen verstand, und nicht bloſs eine Zeichnung, sondern auch ein Gemählde wohl vorzutragen wuſste; und obgleich sein Stich im Ganzen etwas kalt ist, wuſste er doch, wenn er nach kräftigen Koloristen arbeitete, Wärme genug hineinzubringen, wovon seine Auferstehung der Tabitha, nach GUERCINO, das seltenste Blatt seines Werkes, zum Beispiel dienen kann. Seine Manier fand in Paris vornämlich vielen Beifall, und die Franzosen haben diesem Künstler den schönen Grabstichel zu verdanken, der ihrer Schule eigen ist, so daſs man mehrere ihrer geschicktesten Stecher, wie CARL AUDRAN, ST. BAUDET, STEPH. PIKART, WILH. VALLET, besonders aber FR. DE POILLY, als seine Schüler oder Nachahmer ansehen kann.

415.

JONAS SUYDERHOEF, ein Schüler SOUTMANS, geb. zu Leyden um d. J. 1600. Er lieferte in einer ihm allein eigenen Manier Kupferstiche, worin man eine kräftige Farbe und schöne Wirkung bewundert. Wenn man darin auch nicht Lieblichkeit und Reinheit des Grabstichels findet, so entschädigt sie dafür eine Wärme, Wahrheit und ein Ausdruck, welche nichts zu wünschen übrig lassen. Unter vielen seiner sehr gesuchten Blätter sind die seltensten:

die vier Bürgermeister, nach TH. KEYSER;

das Porträt des Rittmeisters J. J. von Wassenaer, nach HONTHORST;

das Porträt Gisberts Voet;

das Porträt des Franz Post, Landschaftmahler;

der Friedensschluſs zu Breda (nicht Mün-

ster, wie man ihn gewöhnlich nennt) nach G. Terburch;

der Sturz der Verdammten, nach Rubens;

die raufenden Trinker, der Messerstich gegenannt, nach Ostade;

dann überhaupt fast alle Portäte, nach Fr. Hals.

416.

Cornelius Visscher, ebenfalls Soutmans Schüler, geb. um d. J. 1600. Dieser vortreffliche Künstler hinterliefs uns eine bedeutende Zahl von Kupferstichen, die mit dem reinlichsten, festesten und angenehmsten Grabstichel auf eine höchst mahlerische, geistreiche und geschmackvolle Weise, zuweilen in Beimischung einer kunstvollen und mit Gefühl geführten Radirnadel ausgeführet hat. Unter die seltensten seiner Blätter gehören:

der Antiquar, nach Correggio;

die auf einem weifsen Tuche sitzende Katze, genannt die kleine Katze.

Höchst selten;

Deonyfszoon Winius, genannt der Pistolenmann;

D. R. Camphuysen, nach C. Casteleyn. Höchst selten;

Gellius de Bouma.

Wilhelm de Ryck.

die Küchelbäckerin; vor der Addresse des Clem. de Jonghe;

der Leiermann, begleitet von dem Knaben mit der Geige, nach Adr. van Ostade;

Carl Gustav, König von Schweden, und Hedwig Eleonore, seine Braut im Brautzimmer, genannt das Brautbett der Königin von Schweden;

eine Bauersfrau, am Tische sitzend, neben einem Bauer, der mit seiner rechten Hand ihre linke fafst, und in der anderen ein Bierglas hält, nach Adr. van Ostade.

417.

Jacob Houbraken, geb. zu Utrecht i. J. 1698,

und daselbst gest. 1780. Dieser Künstler scheint Edelink's und Drevet's Werke studirt, und sich zum Muster genommen zu haben. Durch die Feinheit seiner Striche in den Köpfen stand er letzterem nicht nach, und übertraf ihn sogar zuweilen durch die Kühnheit der Behandlung und die Stärke der Farbe. Mit einer bewunderungswerthen Geschicklichkeit in Führung des Grabstichels brachte er gern rauhe Striche zum Gegensatz der Tinten in der Carnation an, welches eine sehr mahlerische Wirkung gewährt. Der Glanz der Haare, und die Leichtigkeit in den Haarlocken, sind in seinen Porträten vortrefflich. Unter die seltensten seiner Kupferstiche rechnet man die vier Amsterdamer Bürgermeister in vier Blättern, nach J. Wandelaar, nämlich: Six, Lieve Geelvinck, Egidius van den Bempden und Ferdinand van Collen.

BEI DEN FRANZOSEN.

418.

Stephanus, eigentlich Stephan de Laune, Laulne oder Losne, geb. i. J. 1520, gest. zu Strafsburg um d. J. 1595. Nebst verschiedenen Blättern, die er nach Marc-Antonio Raimondi copirte, sind die meisten übrigen von seiner eigenen Erfindung. Er führte den Grabstichel mit grofser Geschicklichkeit und einer ungewöhnlichen Feinheit. Seine Blätter sind fast durchgehends von sehr kleiner Form, und haben dem Stiche nach einige Ähnlichkeit mit den Arbeiten eines Hans Sebald Beham. Dieser merkwürdige Künstler scheint sehr leicht erfunden zu haben, in seinen Compositionen finden sich eine Menge trefflicher Figuren, die jedoch den Fehler haben, dafs sie zu schlank sind Sein Werk besteht aus mehr als 390 Blättern.

419.

Claudius Mellan, geb. zu Abbeville i. J. 1601, gest. zu Paris i. J. 1688. Er war Anfangs Mahler und Simon Vouet's Schüler, bald aber widmete er sich ganz der Kupferstecherei, und arbeitete meistens nach eigenen Zeichnungen. Sein Umrifs ist rein, der Zug des Grabstichels fliefsend, seine männlichen Köpfe haben Charakter, und die weiblichen Anmuth. Bei seinen Arbeiten, die er zu Rom machte, kreuzte er noch seine Kupferstiche gleich anderen Stechern, in der Folge aber drückte er die Formen und

das Helldunkel durch eine einzige Lage von Strichen aus, die er verstärkte oder schwächte, wie es der Ton erforderte. Durch diese Manier hat er sich einen grofsen Namen gemacht, und dieser wäre minder glänzend gewesen, wenn er sein wirkliches Talent nicht durch das Sonderbare unterstützt hätte. Man mufs über die Kraft erstaunen, die er in seine Arbeiten mit einer so grofsen Sparsamkeit in den Strichen gebracht hat. Aber man mufs gestehen, dafs eigentlich sein Kunstvermögen, nicht seine Manier, zu bewundern ist. Mellan würde seinen Kupferstichen einen Glanz des Stahles gegeben haben, wenn er jenen netten und schimmernden Schnitt gehabt hätte, den man gegenwärtig vielleicht zu hoch erhebt, und welchen gewisse Liebhaber den wichtigsten Theilen der Kunst vorziehen. Diesem Fehler wich er aber durch sein Talent und sein mahlerisches Gefühl aus. Das Werk dieses Künstlers besteht aus mehr als 500 Blättern; die seltensten darunter sind:

der heil. Petrus Nolaskus von zwei Engeln getragen;

der Christuskopf, wo der ganze Stich aus einem einzigen Striche besteht, welcher von der Nasenspitze spiralförmig ausgeht, und so, ohne Unterbrechung, endet.

420.

Franz de Poilli, geb. zu Abbeville i. J. 1622, gest. i. J. 1693. Für die Kupferstecherkunst nahm er sich Bloemaert zum Muster, und er brachte es in der von diesem Künstler zuerst angenommenen Manier, die zwar etwas kalt, aber lieblich und sehr schwierig ist, auf einen hohen Grad von Vollkommheit. Striche, die sich in Vierecken kreuzen, leiden keine furchtsame Behandlung; und bringen nur durch vollkommene Gleichheit und Nettigkeit eine glückliche Wirkung hervor. Die Reinheit seiner Zeichnung entsprach jener seines Stiches; dieserwegen werden seine Blätter immer den ihnen gebührenden Werth und das verdiente Lob erhalten; sie belaufen sich auf 226 Stücke, worunter die gesuchtesten sind:

die heil. Familie, nach Raphael; Abdr. mit der Inschrift: Deliciae meae esse etc.;

Maria mit dem schlafenden Jesuskinde, welches sie dem kleinen Johannes zeigt, nach Ebend. Quid mater natum u. s. w.;

die heil. Magdalena, nach C. Lebrun;

der heil. Augustin, nach Champaigne. Unde ardet, inde lucet. Mit der Addresse: à Paris rue St. Jacques à l'image St. Paul.

421.

Peter van Schuppen, geb. zu Antwerpen i. J. 1623, gest. zu Paris i. J. 1702. Er war Nanteuil's Schüler, und stach, wie dieser, viele Porträte nach eigenen schön ausgeführten Zeichnungen. Die gesuchtesten seiner Blätter sind:

Thomas Burrus, nach J. Ovens;

Michael Le Tellier, nach Nanteuil: 1665;

Franz van der Meulen, nach N. de Largilliere: 1687;

Bern. de Foix de la Valette, Herzogin von Epernon, nach P. Mignard.

422.

Robert Nanteuil, geb. zu Reims i. J. 1630, gest. i. J. 1678. Dieser Künstler behauptet einen vorzüglichen Rang unter den Porträtstechern. In seinen Arbeiten herrscht große Einfachheit, und sein Grabstichel ist fest und lieblich. Viele seiner Brustbilder sind mit einer einzigen Schraffirung ausgeführt: die Striche derselben sind höchst verständig nach den Formen gezogen, und nach den Erfordernissen der Töne mit Einsicht und Kunst fein gehalten oder verstärkt. Nanteuil's gewöhnliche Art zu stechen bestand aber darin, daſs er in seine Köpfe die Mitteltinten durch längliche Grabstichelpunkte bis auf das höchste Licht mit der gröſsten Zartheit anzubringen wuſste. Die Haare behandelte er mit der ihnen zukömmlichen Leichtigkeit, und die verschiedenen Kleidungsstoffe stellte er mit künstlicher Abwechslung der Behandlung in ihrem wahren Charakter dar. Seine Porträte, die er meistens nach der Natur selbst zeichnete, sollen das Verdienst groſser Ànlichheit haben. Man rechnet sein Werk auf 280 Blätter, worunter viele sehr selten sind, am meisten sucht man:

Franz de la Mothe le Vayer: 1661. Ein wahres Meisterstück, so wie Pomponne de Bellievre, nach C. le Brun;

Johann Bapt. van Stenberghen, bekannt unter Namen des Advokaten von Holland, nach Duchatel: 1668.

423.

Nicolaus Pitau, geb. zu Antwerpen i. J. 1633, gest. zu Paris i. J. 1676. Er stach in Franz de Poilly's Manier, aber seine Striche sind kräftiger. Seine heil. Familie, nach Raphael, gehört unter seine besten Arbeiten; dieses Blatt vereiniget Schönheit des Grabstichels mit Richtigkeit in der Zeichnung und Kraft und Wahrheit in der Wirkung. Seine gesuchtesten Blätter sind:

die oben genannte heil. Familie, nach Raphael Sanzio. Egressus in occursum u. s. w.;

der auf seinem Grabe von sechs Engeln unterstützte Leichnam des Erlösers, nach Ludwig Caracci;

Heinrich Ludwig Habert de Montmor, nach Philipp de Champaigne;

Thierry Bignon, nach Ebend.

424.

Anton Masson, geb. zu Loury bei Orleans i. J. 1636, gest. zu Paris i. J. 1700. Dieser Kupferstecher ist berühmt durch seine aufserordentliche Fertigkeit, den Grabstichel zu führen, und damit alle Gattungen von Körpern und Stoffen, nach ihrem natürlichen Charakter vorzustellen; aber er fehlte häufig gegen die Regeln, nach welchen, besonders in der Carnation, die Schraffirungen anzulegen sind. Er hat diese öfters mehr mit künstlicher Sonderbarkeit, als mit verständiger Überlegung behandelt. In einigen seiner Arbeiten schien er blofs zeigen zu wollen, dafs ihm das Mechanische des Grabstichels blofses Spiel, und er der Mann sey, alle Schwierigkeiten dieses Instrumentes besiegen zu können. Sein aus 115 Blättern bestehendes Werk enthält mehrere Stücke, die sehr selten sind und theuer bezahlt werden; diese sind:

Wilhelm Brisacier, nach N. Mignard;

Olivier le Fevre d'Ormesson, nach Pingo;

der Graf von Harcourt, bekannt unter dem Namen: Cadet à la perle, nach N. Mignard;

Carl Patin, nach Cl. le Fevre;

Caspar Charrier;

Christus mit zwei seiner Jünger zu Emaus, nach Titian. Ein unter dem Namen des Tischtuches bekanntes Blatt.

425.

Cornelius Vermeulen, geb. zu Antwerpen um d. J. 1644, gest. daselbst i. J. 1702. Man hat von ihm viele wohlgearbeitete Porträte, und darunter mehrere, die er vermuthlich nach seinen eigenen Zeichnungen gestochen hat. Seine gesuchtesten Stücke sind:

Nicolas van der Borcht, in ganzer Figur, nach Ant. van Dyck;

Angelo Constantini, Erfinder der theatralischen Rolle des Mezzetin, nach Franz de Troy;

das Porträt des Mahlers Peter Mignard; nach Mignard's eigenem Gemählde;

Marie Louise, Gräfin von Taxis, nach Ant. van Dyck.

426.

Gerard Edelink, geb. zu Antwerpen i. J. 1649, gest. zu Paris i. J. 1707. Man erkennt an ihm den Landsmann jener berühmten Stecher, welche Schüler von Rubens waren. Seine zugleich kühne und zarte Arbeit kündigt ein tiefes Gefühl der Farbe an. Er hat den Grabstichel mit mehr Sorgfalt, als Vorstermann und Bolswert behandelt, ohne deswegen minder mahlerisch zu seyn, aber dieser Fleiſs artete bei ihm nie in Kleinigkeit aus. Die Zahl und die Gröſse seiner Blätter beweisen seine erstaunliche Leichtigkeit. Man werfe nur einen flüchtigen Blick auf seine büſsende Magdalena, nach Carl le Brun, und man bewundert darin die Wirkung, den Ausdruck, die Reinlichkeit; man betrachte sie aufmerksamer, und man ist erstaunt über die Kühnheit der Behandlung, die gerade jenen Hauch von Leben darüber verbreitet. Edelink machte nichts Mittelmäſsiges; überall ist Geist und Wärme. Das Werk dieses vortrefflichen Künstlers besteht aus mehr denn 420 Blättern. Unter diesen sind selten:

die schon erwähnte Magdalena (eigentlich das Bild-

nifs der Herzogin de la Vallière), nach Carl le Brun;

die heil. Familie, nach Raphael;

Moses mit den Gesetztafeln, nach Philipp Champagine;

das unter dem Namen der vier Reuter bekannte Blatt, nach Leonardo da Vince;

das Zelt des Darius mit Alexanders Familie, nach C. le Brun;

das Crucifix mit den Engeln umgeben. Ein sehr grosses Blatt, nach Ebend.;

Nathaniel Dilgerus;

der Bildhauer Desjardin, nach H. Rigaud;

Johann Bapt. Champaigne. Ein Blatt, das Edelink selbst für sein Meisterstück ansah.

427.

Stephan Fiquet, geb. zu Paris i. J. 1731, lebte noch i. J. 1760. Dieser Kupferstecher ist berühmt durch mehrere kleine Porträte, die er mit einer bewunderungswürdigen Feinheit, verbunden mit Geschmack und Reinheit des Grabstichels, ausgeführt hat, und welche gegenwärtig zu hohen Preisen bezahlt werden.

428.

Ein glücklicher Nachahmer Fiquets war Peter Savart, geb. zu Paris um d. J. 1750, von dem man ebenfalls sehr kleine, und höchst fein gestochene Porträte hat, die Fiquet's Arbeiten wenig nachstehen.

429.

Diese beiden Künstler übertraf jedoch der Kunstliebhaber Joh. Bapt. Grateloup, geb. zu Dax in Gascogne i. J. 1735, von welchem man einige Porträte berühmter Männer hat, die mit einer bis an das Unbegreifliche gränzenden Feinheit ausgearbeitet, und sämmtlich sehr selten sind.

430.

Carl Clemens Bervic, geb. zu Paris i. J. 1756, J. G. Willes Schüler, und nunmehr unstreitig der erste Kupferstecher unserer Zeit. Er ist eben so fest in der Zeich-

nung, als einzig in der Führung des Grabstichels. Alle seine Arbeiten erregen Bewunderung, selbst in den, jedoch seltenen Fällen, wenn er, in den Glanz seines Grabstichels zu verliebt, die Wahrheit dem Flitter der Manier zu opfern scheint. Sein Porträt des Königs Ludwig XVI. von Frankreich, nach Callet; sein Nessus und Dejanira, nach Guido Reni, und besonders sein Laocoon im Musée Napoleon werden in allen künftigen Zeiten als Meisterstücke der seltensten Art bewundert werden.

431.

Moriz Blot, geboren zu Paris i. J. 1754. Sein Verrou, nach Fragonard; sein Urtheil des Paris, nach van der Werff, und mehrere andere Blätter, zeugen von der grofsen Fertigkeit und Übung, die dieser Künstler in Führung des Grabstichels hat.

432.

Peter Audouin. Er hat sich durch viele historische Blätter, besonders aber durch das Porträt in ganzer Figur Ludwigs XVIII., Königs von Frankreich, grofsen Ruhm erworben.

433.

Raphael Urban Massard. Sein höchst reiner Grabstichel ist vorzüglich für Statuen geeignet, deren er mehrere für das Musée Napoleon gestochen hat. Vortreffliche Blätter sind auch seine heil. Cäcilia, nach Raphel; sein Homer, nach F. Gerard; sein Hippocrates, nach Girodet-Trioson; sein Wilhelm Clarke, Herzog von Feltre, nach Fabre und andere Stücke mehr, die sämmtlich mit einem reinen, kräftigen Grabstichel ausgeführt sind.

434.

Augustin Boucher-Desnoyers. Er ist einer der vortrefflichsten Grabstichelführer unserer Zeit. Ein glänzender, kräftiger und zugleich in den feinen Theilen sehr zarter Grabstichel, eine mannigfaltige und doch harmonische Abwechselung der Töne, und eine liebliche Vollendung aller, auch der kleinsten Ausführlichkeiten bezeugen das grofse Talent dieses Künstlers. Unter der bedeutenden Zahl seiner schönen Arbeiten zeichnet man besonders aus: die Madonna, genannt die schöne Gärtnerin,

nach Raphael, die Vierge au Donataire, genannt von-Foligno, nach Ebend.; Phedra und Hippolyt, nach P. Guerin, seinen Belisarius, nach Gerard u. a. m.

435.

Joseph Theodor Richomme, ein Pariser. Er weiſs den Grabstichel mit Kraft und Zierlichkeit zu führen, wie dieses sein vortreffliches Blatt: Adam und Eva, nach Raphael, schon allein beweist.

436.

Friederich Lignon, ein vortrefflicher noch lebender Kupferstecher mit dem Grabstichel, von dem man schon eine bedeutende Zahl schöner Arbeiten hat, unter welchen das Porträt Ludwig Philipps von Orleans, nach F. Gerard, und jenes des Prinzen von Oranien, nach Odevaere, besonders anzurühmen sind.

437.

Ant. Alexander Morel, ein noch lebender Kupferstecher, der sich durch schöne, ganz mit dem Grabstichel geschnittene Blätter für das Musée François rühmlich bekannt gemacht hat. Sonst sind auch noch gesucht: Serment des Horaces, nach David: 1784, und Bélisaire, nach Ebend.

438.

Ludwig de Chatillon, gleichfalls ein noch zu Paris lebender Künstler, welcher den Grabstichel mit groſser Reinigkeit und Zartheit zu führen weiſs, wie dieſs sich besonders in den verschiedenen von ihm für das Musée François gestochenen Statuen zeigt, welche durchgehends mit einer dem Künstler ganz eigenen, lieblich weichen, den Marmor musterhaft darstellenden Manier bearbeitet sind.

BEI DEN ENGLÄNDERN.

439.

Die Engländer haben keinen einzigen Meister von groſser Bedeutung, welcher mit dem Grabstichel allein gearbeitet hätte; dagegen ist die Zahl derjenigen Künstler desto gröſser, welche auf eine, oft sehr geringe Anlage von Ätzarbeit, dieses Instrument mit dem glücklichsten Er-

folge angewendet, und die schönsten Arbeiten in dieser Stichgattung geliefert haben.

ZWEITE STICHGATTUNG.

(Mit der trockenen Nadel.)

440.

Es ist nicht bekannt, wer zuerst darauf verfiel, die Nadel auf das Kupfer trocken anzuwenden, aber man hat allen Grund zu glauben, dafs Andreas Meldolla der erste Künstler gewesen sey, der diese Stichgattung in Ausübung gebracht hat; wenigstens ist nicht zu zweifeln, dafs seine sämmtlichen Arbeiten, wenn gleich nicht auf Kupfer- sondern auf Zinnplatten, durchaus mit der trockenen Nadel bearbeitet sind.

441.

Von Rembrandt (gest. i. J. 1668) hat man sieben Blätter, welche blofs mit der trockenen Nadel, ohne aller Beihülfe des Ätzwassers, radirt sind, nämlich:

das Ecce-Homo: 1655 (No. 76 des von mir herausgegebenen Catalogs);
die drei Kreuze: 1653 (No. 78);
der Schlittschuhschleifer (No. 156);
die Landschaft, der Canal genannt (No. 221);
die Landschaft, die Baumgruppe genannt (No. 222);
der alte Haaring (No. 274);
der Bürgermeister Six (No. 285);
der Zeichner nach dem Modelle (No. 192).

Bei den zwei letzteren Stücken ist auch Grabstichelarbeit, aber gar keine Ätzung angebracht.

Übrigens gibt es fast gar keinen Künstler, der sich der trockenen Nadel, auch bei vorher mit Ätzung angelegten Blättern, so häufig und mit so gutem Erfolge bedient hätte, als Rembrandt; eine grofse Menge seiner Blätter sind mit der Ätzung nur sehr leicht, oft blofs in Umrissen, angelegt, übrigens aber ganz mit der trockenen Nadel beendigt, und in die kräftigsten Schatten gesetzt; als Beispiele

hiervon gelten sein Hundertguldenblatt (No. 74); Faustus (No. 270); Abraham France (No. 273); Johann Lutma (No. 276); Ephraim Bonus (No. 278); Wtenbogard (No. 279); Johann Sylvius (No. 280) u. a. m.

442.

Die merkwürdigsten Künstler dieser Stichgattung in den neueren Zeiten sind die zwei folgenden:

Thomas Worlidge, ein Mahler von London, geb. um d. J. 1700, gest. i. J. 1766, welcher mehrere Brustbilder in Rembrandt's Geschmack, ungefähr fünfzig an der Zahl, und auch einige gröſsere historische Blätter, mit bewunderungswürdiger Kunst herausgegeben hat. Die vorzüglichsten darunter sind:

das Porträt des Mahlers Nicolaus Poussin, im Profil;

Hamet, ein Türke;

ein Orientale in Pelz gekleidet, und auf dem Kopfe eine mit einer Binde befestigte Pelzhaube: 1759;

Worlidge's eigenes Porträt, Halbfigur, zeichnend vorgestellt; hinter ihm ein Bild auf einer Stafelei: 1754;

Sir Eduard Astley, nach Rembrandt's Bürgermeister Six;

das Hundertguldenblatt, ebenfalls nach Rembrandt's berühmten Kupferstich;

die Installation des Grafen von Westmoreland als Kanzler der Universität von Oxford; ein sehr groſses Blatt mit einer ungeheuern Menge von Figuren;

endlich eine Sammlung antiker Gemmen, in 180 Blättern, welche selten sind.

443.

Inigo Spilsbury, Zeichner und Kupferstecher, geb. in England um d. J. 1730. Dieser Künstler hat ganz in Worlidge's Manier, obgleich nicht mit eben so viel Kunstgeschmack, über 24 verschiedene kleine Blätter mit männlichen und weiblichen Brustbildern, dann 50 Stück Gemmen unter dem Titel: A Collection of fifty prints from antique Gems, in the collection of Carl Percy, C. F. Greville et T. M. Slade zu London i. J. 1785 herausgegeben.

444.

Viele, jedoch nicht durchgehends glückliche Versuche, selbst groſse Platten mit der trockenen Nadel allein zu bearbeiten, machte auch der geschickte Kunstliebhaber und berühmte Kunstschriftsteller CLAUDIUS HEINRICH WATELET, geb. zu Paris i. J. 1718, gest. i. J. 1786.

DRITTE STICHGATTUNG.

(Mit dem Ätzwasser.)

445.

Die Italiener geben vor, die Kunst mit Ätzwasser Kupferstiche zu verfertigen, wäre um d. J. 1530 von FRANZ MAZZOLA, genannt PARMEGGIANO, erfunden worden; da man aber von ALBERT DÜRER einen Eisenstich vom Jahr 1512, den heil. Hieronymus vorstellend, aufweisen kann, und sonst kein älteres Stück kennt; so wird DÜRER allgemein für den eigentlichen Erfinder der Ätzkunst angenommen.

Da das Radiren auf Kupfer von jedem Künstler, der im Zeichnen erfahren ist, leicht ausgeübt werden kann, so haben gröſstentheils die Mahler, denen mehr um die Zeichnung ihrer Erfindungen, als um die künstliche Ausführung derselben zu thun war, zur Verbreitung ihrer Werke sich der Ätzkunst bedient. Der Werth ihrer hierin geleisteten Arbeiten ist demnach nicht sowohl in der Behandlung, das ist: in einer geregelten Führung der Striche und Schraffirungen, oder in der geschickten Hervorbringuug einer reinen Wirkung des Ätzwassers u. dgl., sondern vielmehr in der Zeichnung zu suchen: und es kann also auch hier nicht die Frage seyn, was für Künstler sich in der Ätzkunst, als in solcher, ausgezeichnet, sondern welche darin vorzüglich geistvolle Arbeiten geliefert haben.

Ich theile diese Künstler in zwei Classen; nämlich in solche, deren Blätter ganz allein mit der Radirnadel gearbeitet sind, und worin der kleine Zusatz von Grabstichel- und trockener Nadelarbeit in keine Betrachtung kommt. Diese Blätter stellen leicht hingeworfene Zeichnungen vor, ohne besondere Wirkung von Schatten und Licht; dann in jene Künstler, deren geätzte Blätter mit dem Grabstichel

und der trockenen Nadel auf mahlerische Art mehr oder minder überarbeitet, und Zeichnungen ähnlich sind, welche auch durch Schatten und Licht ihre Wirkung machen.

ERSTE CLASSE.

BEI DEN DEUTSCHEN.

446.

JONAS UMBACH, geb. zu Augsburg i. J. 1624, gest. um d. J. 1700, Mahler. Man hat von ihm über 120, meistens kleine Blätter in Octav-Format, worauf Landschaften, Thiere und Figuren vorgestellt, und die mit einer leichten und geistreichen Nadel ausgeführt sind.

447.

CHRISTIAN BERNARD RODE, geb. zu Berlin i. J. 1725, gest. i. J. 1797, Mahler. Dieser Künstler ätzte nach seinen eigenen historischen Gemählden und Zeichnungen über 200 Blätter. Man findet darin grofse Ideen, eine reiche Imagination und eine immer originelle Darstellung selbst solcher Gegenstände, die auch schon öfters von anderen Künstlern behandelt worden sind. Er hatte eine ihm ganz eigene Manier, die Nadel zu führen, indem er damit mehr, wie mit einem Pinsel tokirte, als Striche zog; daher haben seine Blätter zwar eine grofse Leichtigkeit, aber eben so viel Flüchtigkeit des Ausdrucks. Übrigens sind seine Gestalten und Gesichtsbildungen, zumal seiner weiblichen Figuren, unedel.

BEI DEN ITALIENERN.

448.

GUIDO RENI. Dieser grofse Mahler wurde zu Bologna geboren i. J. 1575; er starb i. J. 1642. Man hat von ihm sechszig Blätter, welche mit einer freien und meisterhaften Nadel radirt sind. Eine höchst reine Zeichnung, eine leichte Hand, grofser Geschmack in den Drapperien, wo die Falten breit geworfen sind, die Hände und Füfse richtig dargestellt, und insbesondere Köpfe im edelsten Style und mit der lieblichsten Grazie, diefs sind die Eigenschaften von GUIDO's radirten Blättern, deren grofser Geist jenem gleich kömmt, den man in seinen Gemählden bewundert.

449.

Simon Cantarini, genannt Simon da Pesaro, geb. zu Oropezza bei Pesaro i. J. 1612. gest. zu Verona i. J. 1648. Er war Guido Reni's Schüler, dem er sich mehr, als kein anderer Schüler dieses grofsen Meisters, genähert hat. Man bewundert in Cantarini's Arbeiten die Grazie, die er seinen Figuren gab, so wie die Richtigkeit und Reinheit seiner Zeichnung, besonders in den Extremitäten. Er war minder glücklich in dem Faltenwurfe, und blieb in dieser Hinsicht weit hinter seinem Meister. Die vollständige Sammlung von Simon da Pesaro's Blättern enthält 37 Stücke, welche er in einer Guido's Geschmacke sehr ähnlichen Manier geätzt hat; es sind unter denselben sogar einige, die den Arbeiten dieses grofsen Meisters den Rang streitig machen könnten.

450.

Peter Testa, genannt Lucchesino, geb. zu Lucca i. J. 1617, gest. zu Rom i. J. 1650. Er besuchte die Schule des Peter von Cortona, später jene des Domenichino. Testa zeichnete fast alles, was sich von Antiken in Rom fand, und beschäftigte sich zu gleicher Zeit mit der Öhl- und der Fresko-Mahlerei. Er hinterliefs in diesen beiden Kunstzweigen eine bedeutende Zahl von Arbeiten.

Dieser Künstler hatte eine grofse Fertigkeit im Zeichnen, aber von dem Feuer seiner lebhaften Einbildungskraft fortgerissen, übertrieb er oft die Charaktere und Stellungen seiner stets zu langen und zu mageren Figuren. Die Kinder zeichnete er gut. Seine Drapperien sind manierirt, indem die Falten in denselben wie abgebrochen sind. Testa näherte sich in dieser Hinsicht Peters von Cortona Geschmacke.

Seine Kupferstiche sind mit einer leichten, zuweilen fast nachlässigen Nadel radirt. Die Schatten bewirkte er mit geraden, der Carnation wenig zukömmlichen Strichen; sie sind mit etwas Grabstichel und trockener Nadelarbeit gemischt.

Testa's Werk besteht meines Wissens nur aus 39 Blättern; andere Schriftsteller geben deren eine viel gröfsere Zahl an, weil sie darunter auch alle von Cäsar

Testa radirten Stücke, und viele andere Kupferstiche zählen, die nur uneigentlich dazu gehören.

451.

Joseph Diamantini, gebürtig aus der Provinz Romagna. Huber (Manuel etc.) gibt ihn i. J. 1660 geboren, und im Jahr 1722 gestorben an, allein er sagt nicht, woher er diese Angaben habe. Die Kupferstiche dieses Mahlers zeigen mehr Genie in der Erfindung als Festigkeit in der Zeichnung; dennoch kommt man allgemein überein, daſs die Wendungen seiner Figuren voll Grazie seyn. Sie sind mit einer unsicheren Nadel radirt, und biethen eine aus kleinen, abgesetzten und mit Puncten untermischten Strichen zusammengesetzte Arbeit dar. Sein Werk enthält beiläufig 40 Blätter, die sehr gesucht werden.

452.

Ludwig Sabatelli, ein in Florenz geborner, noch lebender Mahler, der in den letzten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts als ein mahlerischer Improvisatore, wie er dort betitelt ward, zu Rom viel Aufsehen machte. Er stand damals schon nur wenig unter la Fage, besaſs, wie dieser, gründliche anatomiſche Kenntnisse, und zeichnete seine Figuren mit der Feder beinahe in einem eben so guten Style und zugleich reinlicher. In seinen bisher, noch nicht zahlreichen Blättern herrscht eine groſse Originalität und eine seltene Einbildungskraft. An seiner Nadel wäre zu tadeln, daſs sie im Verhältniſs zu der Gröſse der Figuren, zu dünn, und überhaupt weder mit Abwechslung noch mit Geschmack geführt ist.

453.

Bartholomä Pinelli, ein in Rom noch lebender Zeichner und Kupferätzer, welcher mehrere Folgen von Kupferstichen herausgab, worin Fruchtbarkeit an Ideen, richtige Zeichnung und gutgewählte Beiwerke angetroffen werden, und die in einer geschmackvollen Manier mit einer meisterhaften, freien, und hie und da, aber immer am gehörigen Ort, flüchtigen Nadel ausgeführt sind.

ZWEITE CLASSE.

BEI DEN DEUTSCHEN.

454.

Wenzel Hollar, geb. zu Prag i. J. 1607, gest. zu London i. J. 1677. Man zählt ihn mit Recht unter die vorzüglichsten Kupferstecher, welche mit der Radirnadel gearbeitet haben. Er wuſste in seine Arbeit einen sehr gefälligen Ton zu bringen, nur tadelt man etwas Steifheit darin. Seine Nadel war zwar immer nett, aber sie hat nicht das ihr eigenthümliche freie Spiel. Seine Schraffirungen hielt er sehr enge, dadurch wurden sie kräftig und dem Auge gefällig. In Zeichnung der Figuren war er mittelmäſsig, aber er hatte ein ganz besonderes Talent, das Haar der Thiere, Pelzwerk, Insekten u. s. w. darzustellen. Das Werk dieses Künstlers enthält an die 3000 Blätter, worunter folgende sehr selten sind:

der Kelch, nach Andreas Mantegna;
die Muffe, fünf verschiedene Blätter;
der Katzenkopf mit der böhmischen Inschrift;
die zwei Löwen, nach Alb. Dürer: 1649;
der todte Maulwurf: 1646;
der Esel, nach Jacob Bassano: 1649;
das Wildpret mit dem hängenden Hasen, nach Peter Boel: 1649;
der Münster zu Straſsburg, nach Daniel Speklin: 1687;
der Münster zu Antwerpen;
der Thurm von St. Romuald zu Mecheln: 1649;
die gegen das Mönchthum gerichtete sogenannte Holbeinische Passion; für ein englisches Gebetbuch. Eine Folge von 16 Bl.;
die Conchylien, Krabben und Muscheln u. s. w. Eine Folge von 38 Blättern. Äuſserst selten.

Unter den von Hollar radirten Porträten sind die seltensten:

Carl II., als Prinz Wallis, Herzog von Cornwall, zu Pferde;

die Königin Catharina, in der Kleidung, mit welcher sie in England ankam:

Lady Catharina Howard, Enkelin des Thomas Carl von Arundel, in 8vo, oval;

Algernoun, Earl von Northumberland u. s. w. zu Pferde;

Elisabeth, Gräfin von Warwick. Ein kleines Oval;

Robert Earl von Warwik, Grofsadmiral. In ganzer Figur, stehend vorgestellt;

Anastasia Stanley, Lady Digby;

Elisabeth Sherley, nach Van Dyck;

Thomas Chalonde, nachher Holben *);

Anna Acres, Gräfin von Arundel **).

455.

Johann Heinrich Roos, geb. zu Otternburg im Pfälzischen i. J. 1631, gest. zu Frankfurt a. M. i. J. 1681. Seine Blätter zeigen ihn als einen Künstler, welchem in seinem Fache Wenige gleich kommen, und den vielleicht keiner übertroffen hat. Seine Thiere fallen uns eben so sehr auf durch die Wahrheit ihrer Charactere, als durch die Mannigfaltigkeit und das Natürliche ihrer Stellungen, selbst der schwierigsten. Untersucht man seine Nadel, so bewundert man darin überall die Hand eines Künstlers, der in der Fertigkeit des Zeichnens und in der Führung der Reisfeder die gröfste Vollkommenheit besafs; der kleinste Strich, jeder Punkt dient zur Bezeichnung eines Charakters, und scheint unumgänglich nöthig an seinem Platze zu seyn. Keiner hat jemals die Wolle des Schafes besser darzustellen, und in Parthien abzutheilen gewufst. Die Flocke, die schlechtere Wolle an den Schenkeln, die lange Wolle an den Schafen, die Haarzotten an den Ziegen, mit einem Worte, Alles ist auf verschiedene Art behandelt, und trägt das Gepräge der gröfsten Wahrheit. Was die Schönheit seiner Thiergruppen erhöht, das sind die artigen Hintergründe, worein er selbige gesetzt hat; ein anmuthiges Landschäftchen, zuweilen ein schöner Baumstamm,

*) Dieses Blatt wurde in der Barnard'schen Auction zu London mit 55 Pfund Sterling bezahlt.

**) Und dieses Blatt ebendaselbst auf 59 Pfund Sterling, 17 Schilling gesteigert.

ein Stück von einem Zaune, antike Ruinen, Gebäude, auf dem Vorgrunde eine grofsblätterige Pflanze, und mancherlei andere, immer sehr zweckmäfsig angewandte, und mit einer geistreichen und geschmackvollen Nadel radirte Beiwerke machen diese schönen Blätter noch anziehender, und erheben, so zu sagen, jedes derselben zur Vollkommenheit eines Bildes, dessen Composition ein Ganzes darbiethet.

Wir kennen von diesem Meister über 50 Blätter, worunter folgende äufserst selten sind:

die Schäferin bei einer Ziege, einem Bocke und einer Kuh (Peintre-graveur. Nr. 31);

der Hirt und seine Heerde in Ruhe, bezeichnet: H. Roos fecit: 1664;

die Kuh und der Stier. Breite: 5 Z. 2 Lin. Höhe: 3 Z. 5 Lin.

eine Folge von neun Blättern mit Ziegen und Schafen: 1671 (Peintre-graveur. Nr. 1—9).

456.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich, zuweilen auch Dietricy genannt, geb. zu Weimar i. J. 1712, gest. i. J. 1774. Dieser berühmte Mahler genofs schon bei seinen Lebzeiten grofsen Ruhm, besonders durch seine Landschaften. Die Ätzkunst betrieb er von seiner frühesten Jugend bis in das reife Alter. Er war stets original, obschon man in seinen Arbeiten die Vorliebe bemerkt, die er für Rembrandt, Poelemburg und Ostade zu haben schien. Seine mit einer leichten und geschmackvollen Nadel radirten Blätter werden eifrig gesucht; die Sammlung derselben, welche bei 200 Nummern enthält ist schwer zusammen zu bringen, weil es viele Stück darunter gibt, wovon Dietrich die Platten, nach einer kleinen Anzahl von Abdrücken, oder wenn ihm seine Arbeit nicht gefiel, sofort zu neuem Gebrauche wieder ausschleifen liefs.

457.

Daniel Chodowieki, Miniatur- und Emaille-Mahler, Zeichner und Kupferätzer, geb. zu Danzig i. J. 1726, gest. i. J. 1800. Anfänglich zur Handlung bestimmt, konnte er auf die Kunst nur die wenigen Augenblicke verwenden, die ihm die Beschäftigungen seines Standes übrig

ließen, und er wurde 27 Jahr alt, als er sich ausschließlich darauf verlegte. Da er die Anfangsgründe der Kunst weder regelmäßig, noch ununterbrochen gelernt hatte, so ist er auch niemals ein, wie man sagt, gelehrter Zeichner gewesen; aber das ihm angeborne, außerordentliche Genie ersetzte in der Folge seinen vernachläßigten und verspäteten Unterricht, und Chodowiecki schwang sich auf den Rang der merkwürdigsten Künstler seines Jahrhunderts. Da er in die Zeit gerieth, in welcher der Geschmack, Bücher mit Kupferstichen zu verzieren, anfieng herrschend zu werden, so wurde er für Deutschland, was Gravelot, Eisen und C. N. Cochin für Frankreich waren. Sein Fach war die Darstellung der Handlungen und Leidenschaften der Menschen unserer Zeit in sehr kleinen Figuren. Man bewundert in selbigen die außerordentliche Verschiedenheit der Physiognomien, und die unzähligen Nuançen in Bezeichnung aller Gemüthsbewegungen, die in dem Physischen des Menschen, anzufangen von den sanften Zügen feiner und stiller Gefühle, die sich kaum bemerken machen, bis zu den konvulsivischen, durch heftige Leidenschaften verursachten Erschütterungen, welche Gottes Ebenbild verunstalten, mehr oder minder deutlich ausgesprochen sind. Diese mannigfaltigen Abstufungen von Empfindungen und Leidenschaften wußte Chodowiecki mit einer ganz besondern Richtigkeit zu geben, in Köpfen von der beschränkten Größe einer Linse, und oft in einem wohl noch kleineren Verhältnisse. Aber dabei allein blieb unser Künstler nicht stehen: ein scharfsinniger Beobachter der Natur überhaupt, und besonders des Menschen, gab er seinen Figuren die Stellungen, die ihrem Geschlechte, ihren Standesverhältnissen, ihrem Alter und ihren Lagen entsprachen. Die Kopfwendungen, die Bewegungen der Arme und Hände, die Haltung seiner Figuren, ihre Kleidung, Alles paßt in seinen Zeichnungen genau zu dem Gegenstand, den er behandelt. Hogarth's Beispiele folgend, wählte und brachte er geflissentlich die nöthigen Beiwerke auf die sinnreichste Art an, und er vergaß in seinen Zeichnungen nichts, was die Wahrheit auffallend, die Natur lebendig darstellen konnte. Chodowiecki hatte mehrere Nachahmer, aber wenige derselben sind ihm nahe gekommen, keiner hat ihn bis jetzt erreicht. Seine durchgängig mit einer leichten und reinen Nadel radirten Blätter, über 1000 an der Zahl, werden den Liebhabern immerdar Vergnügen machen, selbst noch in den Zeiten, wo die Verän-

derung der Moden in der Kleidung, die seine Figuren haben, und die oft wesentlich zur Bezeichnung der Charaktere beiträgt, das Interessante an selbigen nothwendiger Weise vermindern mufs.

458

Franz Edmund Weirotter, geb. zu Innsbruck i. J. 1730, gest. zu Wien i. J. 1773. Ein vortrefflicher Landschaftzeichner, welcher eine Anzahl von mehr als 250 Blättern, meistens in sehr kleinem Formate, nach der Natur gezeichnet, und mit einer feinen und leichten Nadel, auf eine ihm ganz eigene Art, in dem besten Geschmacke radirt hat. Felsen, zerfallene Gebäude, und antike Ruinen sind seine Lieblingsgegenstände; aber man hat von ihm auch Seestücke, Dörfer und Landschaften mit waldigen Parthieen. Sein Vortrag ist leicht, sein Licht wohl vertheilt, und in seiner Zusammensetzung herrscht gute Harmonie. Seine Figuren sind gut gezeichnet und verständig angebracht. Die meisten seiner Blätter fallen durch eine pikante, kräftige Wirkung angenehm in die Augen.

459

Sal. Gessner, geb. zu Zürich i. J. 1734, gest. i. J. 1788. Dieser berühmte Urheber einer ihm ganz eigenen Idyllen-Dichtungsart widmete sich erst im dreifsigsten Jahr der Kunst zu mahlen und zu radiren. Seine Gattung war auch hier die Idylle; seine Nadel zeichnete uns jene glücklichen Wesen, welche in seinem Gesange reden und handeln, und führt uns in die seligen Gefilde ein, die sie bewohnen. In seinen Blättern stellte er trauliche, von jedem Weltgeräusche abgesonderte zauberische Einsamkeiten und eine reizende Fülle dar. Seine Figuren sind nicht immer von der besten Zeichnung, doch haben sie meistens den ihnen zukömmlichen Ausdruck, und sie stehen immer am rechten Platze. Seine Nadel ist lieblich, geistreich, leicht und voll Geschmack. Die Lagen seiner Landschaften sind voll Anmuth und durchaus glücklich gewählt. Dieser treffliche Künstler hat uns viele Blätter hinterlassen, zu denen sich gerne Künstler bekennen würden, die durch kein anderes Talent wären von ihrer Kunst abgeleitet worden. Diese sowohl, als seine zahlreichen Vignetten belaufen sich auf mehr als 440 Stücke.

460

Ferdinand Kobell, geb. i. J. 1740, gest. i. J.

1799. Dieser sehr talentvolle Künstler hat 166 Blätter, fast lauter Landschaften geistreich und Geschmackvoll radirt. Sein Werk dient eben sowohl zu einem belehrenden Studium für junge Künstler, als es dem denkenden Liebhaber Vergnügen machen kann.

BEI DEN ITALIENERN.

461.

Franz Mazzuoli oder Mazzola, genannt Parmeggiano, geb. zu Parma i. J. 1503, gest. zu Casalmaggiore i. J. 1540. Alle wahren Kenner, die über Parmeggiano's Talent geurtheilt haben, kommen einstimmig überein, daſs seine Zeichnung Biegsamkeit habe, aber daſs sie manierirt sey, daſs er gegen die Richtigkeit der Verhältnisse gesündiget habe, und daſs man sogleich bemerke, daſs er die Natur zu wenig zu Rath gezogen habe. Was ihm ganz eigen war, das ist eine gewisse Grazie in den Wendungen seiner Köpfe, in den Stellungen seiner Figuren und in dem leichten Faltenwurf seiner Drapperien.

Man hat Mazzuoli oft als den Erfinder der Ätzkunst angegeben; aber man weiſs gegenwärtig bestimmt, daſs Dürer vor ihm in dieser Art Kupferstiche geliefert hat. Inzwischen scheint gewiſs, daſs unter den Italienern Parmeggiano der Erste sey, welcher geätzte Kupferstiche verfertigt hat.

Parmeggiano's Nadel ist leicht und flüchtig. Dieser Meister radirte als Mahler, das heiſst, er brachte in seine Arbeit eine gewisse Unordnung in den Strichen, welche sich einer Art von Nachlässigkeit nähert, aber eine Manier darstellt, welche geistreich und zugleich hinreichend ist, die gewünschte Wirkung hervor zu bringen Parmeggiano hat eigentlich nur fünfzehn Blätter radirt, welche jedoch in guten Abdrücken sämmtlich sehr selten sind.

462.

Johann Baptist Franco, genannt Semoleo, geb. zu Udine, nach einigen Schriftstellern, im J. 1498, nach anderen i. J. 1510. Sein Tod hatte, nach Vasari, i. J. 1561 statt, andere aber setzen ihn auf das Jahr 1580 an. Die Zeichnung dieses Mahlers hat dadurch einen besonderen Charakter, daſs die Figuren oft zu lang, die

Köpfe dagegen zu klein sind. Dem ungeachtet haben sie eine zierliche Form und zeigen einen guten Stil an, die Extremitäten sind mit Sorgfalt und Richtigkeit behandelt.

Untersucht man Franco's Kupferstiche genauer, so zeigt sich zwar, dafs sie gröfstentheils mit mehr oder weniger Grabstichelarbeit gemischt sind, aber es ist doch gewifs, dafs er sie ursprünglich alle geätzt hat. Seine Blätter können in vier Classen getheilt werden.

Die erste bietet mit einer schnellen Nadel radirte und blofs geätzte Blätter dar. In diesen findet sich keine Spur des Grabstichels.

Die zweite enthält Blätter, welche mit etwas mehr Sorgfalt radirt, und hie und da mit einigen Strichen von Grabstichelarbeit übergangen sind.

Die dritte zeigt uns Stücke, welche mit einer feinen Nadel radirt sind, und bei denen das Ätzwasser mit Vorsicht angewendet wurde, so dafs die Nadelarbeit rein und zart blieb. Diese Platten wurden sodann mit ziemlich engen und nach verschiedenen Richtungen laufenden Grabstichelschraffirungen überarbeitet, die öfters mit Punkten ausgefüllt sind.

Die vierte Classe umfafst Kupferstiche, welche ebenfalls sehr nett, aber offener radirt sind. Franco hatte sie mit der Ätzung mehr befördert, und diese weniger mit Grabstichelarbeit verwebt. Man bemerkt, das Franco dieses Instrument dabei nur dazu anwandte, die von dem Scheidewasser abgestumpften Striche in feine Spitze verlaufen zu machen. Dieser Kunstgriff gibt dem Ganzen das Ansehen eines blofs mit dem Grabstichel geschnittenen Kupferstichs.

Da die blofs radirten, oder nur mit wenig Grabstichelarbeit retuschirten Kupferstiche bei weitem den kleinsten Theil von Franco's Werken ausmachen, und fast alle anderen mehr oder weniger, aber doch immer sehr häufig, mit Grabstichelarbeit vermischt sind; so hatte geschehen können, dafs einige in der Kenntnifs der einem jeden Künstler eigenthümlichen Charaktere minder geübte Schriftsteller dem Baptist Franco manche Kupferstiche zugeschrieben haben, die, nach meiner Meinung, von anderen Künstlern, und ganz mit dem Grabstichel gestochen worden sind, und auf unseren Meister nur in so fern, als sie nach seinen Zeichnungen gemacht wurden, Bezug haben.

Jeder wahrhafte Kunstkenner mufs, meines Erachtens, bei Untersuchung von FRANCO's Blättern gewahr werden, dafs sich in der darin befindlichen Grabstichelarbeit eine frostige Behandlung zeigt, welche einem Mahler fremd ist, und nicht wohl der Nadelarbeit zusagt, die ihr zur Grundlage dient, und mit der leichten und geistvollen Manier eines Mahlers ausgeführt ist. Diese Betrachtungen führen mich zu dem Glauben, dafs in FRANCO's Platten nur die Ätzarbeit ihm angehöre, und dafs alles, was Grabstichel ist, von irgend einem andern Kupferstecher hinzugefügt worden sey.

FRANCO's Werk enthält über 90 Blätter.

463.

ANTON TEMPESTA, Mahler und Kupferstecher, geb. zu Florenz i. J. 1555, gest. i. J. 1630. Es gibt wenig Künstler, die an Fruchtbarkeit im Erfinden dem TEMPESTA gleichen. Seine Gruppen zeigen Geist, er gab seinen Figuren Zierlichkeit und Grazie, und seine, obgleich nicht immer reine Zeichnung, biethet eine sehr grofse Übung und Gewandtheit dar.

Schlachten, Jagden, Einzüge und Scharmüzel der Reiterei, sind die Gegenstände, die er vorzugsweise behandelte. Wenn gleich seine Pferde zu fleischig sind, so haben sie doch das Verdienst der Abwechselung in den Stellungen und Bewegungen. Die Köpfe dieser Thiere sind durchaus edel und schön gestaltet.

TEMPESTA's sämmtliche Kupferstiche sind mit der Ätzung sehr weit befördert; dieses gibt ihnen eine Art von Rauhheit, welche den Augen blofser Liebhaber wenig schmeichelt; aber die Wissenschaft, die Nadel zu führen, und das Feuer im Vortrag ersetzen dasjenige, was ihnen an Annehmlichkeit mangelt. Obschon die Behandlung in TEMPESTA's Kupferstichen nicht besonders merkwürdig ist, so können angehende Kupferätzer darin doch nützliche Anweisung finden, wie sie ihre ersten Strichlagen machen sollen, wenn sie Pferde zu radiren haben. Übrigens gibt es viele Blätter in TEMPESTA's Werke, welche blofs, in Betracht der dabei angewandten geistvollen und leichten Nadel, von den Liebhabern der Kupferstecherkunst gesammelt zu werden verdienen.

TEMPESTA erlangte seinen ausgebreiteten Ruf vor-

züglich seinen Ätzarbeiten. Sein Werk ist höchst zahlreich, es enthält 1460 Blätter. Man gibt es wohl gar auf 1500 Stück an. Viele derselben führen Jahrzahlen, worunter die älteste 1589, die neueste 1627 ist.

464.

Joseph Ribera, oder, wie er sich selbst bezeichnet, Rivera, genannt Spagnoletto, geboren, nach einigen Biographen, i. J. 1593 zu Gallipoli in der Provinz von Otrante, nach anderen, i. J. 1588 zu Xativa (dem heutigen San Felipe) nächst Valencia; gest. i. J. 1656. Seine Kupferstiche werden allgemein unter die merkwürdigsten durch die Radirnadel bewirkten Erzeugnisse gerechnet. Seine Marter des heil. Bartholomäus ist ein wahres Meisterstück, es ist unmöglich, den Ausdruck in den Köpfen des Heiligen und des Henkerknechtes, der ihm die Haut abzieht, auf einen höheren Grad von Wahrheit zu treiben. In allen Arbeiten dieses Künstlers bewundert man die Reinheit und Regelmäfsigkeit der Zeichnung, besonders der Extremitäten, die Zartheit seiner Nadel, und die sinnreiche Art, mit welcher die Schraffirungen den Formen der Muskel und den Falten der Drapperien folgen. Übrigens zeigen seine geätzten Arbeiten eine leichte und geschmackvolle Nadel, und eine abwechselnde, immer den verschiedenen Gegenständen zusagende Ätzarbeit, welche mit so wenig Grabstichel vermischt ist, dafs man dessen Daseyn kaum ahndet, welcher aber dennoch vollkommen hinreicht, um über das Ganze Harmonie, Wirkung und Kraft zu verbreiten. Man hat eigentlich nicht mehr als acht Blätter, die Spagnoletto selbst radirt hat.

465.

Stephan della Bella, ein Mahler und Kupferätzer von Florenz, geb. i. J. 1560, gest. i. J. 1654. Er mahlte anfänglich sehr gut im Kleinen, erwarb sich aber vornehmlich eine sehr hurtige und kräftige Manier im Kupferätzen. In seinen ersten Blättern ahmte er Callot's Manier nach, aber nach und nach gewöhnte er sich an eine freiere, markigte und mahlerische, die ihm bei einigen Liebhabern, und sonderlich bei den Künstlern, den Vorzug vor Callot erwarb. Die Hände und Füfse seiner Figuren sind im Allgemeinen mittelmäfsig gezeichnet, seine Köpfe hingegen sind sehr schön und edel. Seine Thiere sind weder richtig, noch in dem wahren Charakter gezeichnet, aber in Rücksicht

der zierlichen Ausführung lobenswerth. In della Bella's Landschaften ist Anmuth und Haltung, aber die Composition ist nicht gut gewählt, und der Baumschlag schwer. Seine übrigens sehr angenehme Manier schickt sich besser zu kleinen, als zu grofsen Stücken. Belagerungen, Feldschlachten, Seestücke, Landschaften, Jagden, Ruinen, Thiere, Zierathen u. s. w. sind die Gegenstände seiner Arbeit. Sein Werk wird von Jombert, der es umständlich beschrieben hat, mit Inbegriff der Abdrücke mit Veränderungen, auf 1276 Stücke angegeben.

466.

Julius Carpioni, Mahler von Venedig, geb. i. J. 1611, gest. i. J. 1674. Die geätzten Blätter dieses Meisters zeigen eine gründliche und geschmackvolle Zeichnung, obschon sie nicht in allen Theilen ganz rein ist. Sie sind mit einer festen und geistreichen Nadel radirt, und bieten eine breite und offene, Simon Cantarini's ähnliche Behandlung dar, welche er zum Muster genommen zu haben scheint. Das ganze Werk dieses Meisters besteht aus 26 Blättern.

467.

Salvator Rosa, genannt Salvatoriello, geb. zu Renella bei Neapel i. J. 1615, gest. zu Rom i. J. 1673. Er mahlte Schlachten, Landschaften und Seestücke; in der Folge hielt er sich aber vorzüglich an die Landschaft, und erwarb sich den Namen eines der gröfsten italienischen Meister in diesem Kunstzweige. Seine gewöhnlichen Gegenstände waren Einöden, wilde Gegenden und felsige Winkel. Die Formen seiner Figuren sind nicht gewählt, und die Zeichnung daran ist nicht immer ganz richtig; aber sie sind schlank, abwechselnd in ihren Stellungen, und voll Lebhaftigkeit in ihren Bewegungen. Rosa's Nadel erinnert an Peter Testa's Kupferstiche, aber seine Behandlungsweise ist ungebundener. Das vollständige Werk dieses Meisters besteht aus 86 Blättern.

468.

Johann Benedikt Castiglione, von den Franzosen le Benedette, und von den Italienern il Grechetto genannt, geb. zu Genua i. J. 1616, gest. zu Mantua i. J. 1670. Castiglione's Blätter sind von jeher in hohem Werthe gehalten worden; ihre eigenthüm-

liche Schönheit liegt in der herrlichen Wirkung des Helldunkels, die an Rembrandt's schöne Arbeiten erinnert. Sie sind mit einer spielenden, mahlerischen, geschmack- und geistvoll geführten Nadel radirt. Ihre Gesammtzahl beträgt 66 Stücke.

469.

Bartholomä Biscaino, geb. zu Genua i. J. 1632, gest. i. J. 1657. Die Kupferstiche dieses vortrefflichen Künstlers sind sehr gesucht. Man bewundert in selbigen die verständige Composition, die richtige Zeichnung der Figuren und die Grazie in den Wendungen ihrer Köpfe. Diese Blätter sind mit einer festen uud geistreichen Nadel in einem Geschmacke radirt, welcher einigermaſsen jenen des Castiglione in Erinnerung bringt. Biscaino's vollständiges Werk besteht aus 40 Blättern; es gibt jedoch Verzeichnisse, die auch einige von F. Amato's Blättern darunter mengen, weil diese ihnen wirklich bis zur Täusehung ähnlich zind.

470.

Peter Santi Bartoli, ein Mahler und Kupferätzer von Perugia, geb. i. J. 1635, gest. i. J. 1700. Anfangs übte er die Mahlerei, nachher aber legte er sich gänzlich auf das Kupferätzen, und arbeitete nach einigen berühmten Mahlern, vornehmlich aber nach den Alterthümern der Stadt Rom, worüber man ihm aber den Vorwurf machte, er habe dabei mehr seinem eigenen Geschmacke, als der genauen Nachahmung der Antiken gefolgt. Obschon seine Arbeiten dem Anscheine nach wenig studirt sind, so sieht man doch, daſs es schwer gewesen wäre, sie bei mehr angewandter Sorgfalt, besser zu machen. Er verdient um so mehr von den Ätzkünstlern zu Rathe gezogen zu werden, als er nicht in die Zahl derjenigen Künstler gehört, die durch Schraffirungen ohne Ordnung Wirkung hervorbrachten: die seinigen sind meistens mit viel Gefühl und Geschmack angelegt; er rundete sie mit verständiger Beimischung von Grabstichel- und trockener Nadelarbeit.

BEI DEN NIEDERLÄNDERN.

471.

Paul Rembrandt van Ryn, Mahler und Kupferätzer, geboren i. J. 1606 in einer Mühle, an dem Ufer eines Canals, den das Rheinwasser zwischen den Dörfern

Leyendorp und Koukerk bei Leyden bildet, und der Sohn eines dortigen Müllers, Namens Hermann Gerretz, von seinem Wohnorte van Rhin, gest. i. J. 1674.

Rembrandt ist einer der Künstler, die sich in ihren Arbeiten darstellen. Fast alle seine Werke tragen mehr oder minder den Charakter ihres Urhebers. Seine Ideen über Kunst waren unveränderlich dieselben, welche er während seiner Jugend in seines Vaters Mühle aufgefaſst hatte. Er beschäftigte sich allein mit der Nachahmung der niedrigen Natur, und seine Launen waren ihm das Ideal der Kunst. Die Antiken kannte er fast nur dem Namen nach, und er sprach davon nur, um sich darüber lustig zu machen.

Da er nur einfache Gegenstände liebte, welche keine weitläufigen Compositionen fordern, so hinterlieſs er mehr Porträte und Köpfe, als historische Stücke. Letztere sind in den Augen der Kenner gröſstentheils eben so lächerlich, als sie den Künstler bewunderungswürdig erscheinen. Die Composition ist darin auf eine unedle, oft niedrige Art behandelt. Rembrandt strebte absichtlich nach einer Sonderbarkeit, die bis in das Burleske ging, bei Gegenständen, die dazu am wenigsten geeignet waren. Besonders hatte er die Gewohnheit, seinen Figuren allerhand ungewöhnliche Kleidungen und Kopfverzierungen zu geben, und obgleich sein Costume unendlich mannigfaltig abwechselte, so näherte es sich doch fast immer dem morgenländischen Geschmacke. Alle seine Patriarchen des alten Testaments sehen türkischen Baschen oder arabischen Juden gleich. Seine Apostel und andere Heilige haben gröſstentheils das Ansehen von Bettlern, und sein heil. Joseph ist gewöhnlich weiter nichts, als ein bloſser Dorfzimmermann. Seine Engeln erscheinen immer älter, als man sie gewöhnlich vorzustellen pflegt; und sie haben so plumpe und schwerfällige Gestalten, daſs man sich nicht erwehren kann, über die Schwäche ihrer Flügel zu klagen, obschon ihnen Rembrandt insgemein sehr groſse anhing.

Nichts destoweniger ist gewiſs, daſs Rembrandt den Ausdruck kannte, und wenn dieser bei ihm fast niemals sich edel zeigt, so ist er doch immer sehr wahr und höchst verständig. Er liebte die groſse Entgegenstellung des Lichtes zu den Schatten, und er brachte es darin auf einen sehr hohen Grad. In seinen Kupferstichen ist Alles warm, und da er in der Kenntniſs des Helldunkels wohl

erfahren war, wuſste er in selbigen fast immer eine auffallende Wirkung hervorzubringen. Seine Blätter sind in gleichem Sinne bewunderungswürdig und fehlerhaft; aber die Schönheiten darin sind so auffallend, daſs sie die Fehler kaum bemerken lassen. Eine herumschweiſende Freiheit, eine mahlerische Unordnung, eine leichte Behandlung, die seltenste Einsicht in das Helldunkel, das Talent durch gewissermaſsen zufällig hingeworfene Striche und Schraffirungen den Charakter des verschiedenen Alters und aller Gegenstände, die er behandelte, darzustellen; diese und noch manche andere Theile der Kunst bestimmen REMBRANDT's hohes Verdienst als Kupferätzer, und verbreiten über seine Blätter einen unaussprechlichen Reiz.

Das Werk dieses auſserordentlichen Meisters beläuft sich auf mehr als 370 Stücke, worunter die seltensten sind:

Rembrandt's Porträt mit dem Säbel, erster Abdruck, (No. 23 in meinem gedruckten Catalog von REMBRANDT's Werk) wird unter die Perlen gezählt;
Lazar's Auferweckung (73);
das Hundertguldenblatt (74);
der gute Samaritaner (90);
der kleine Pohle (142);
zwei venetianische Figuren (154);
der Schlittschuhschleifer (156);
der kleine schlafende Hund (158);
die Muschel (159);
das Bett nach französischer Art (186);
der Mönch im Getreide (187);
die Landschaft mit den drei Bäumen (212);
die Landschaft mit dem Wagen (215);
Utenbogaerd, genannt der Goldwäger (281);
der groſse Koppenol (283);
der Advocat Tolling (284);
der Burgermeister Six (285);
der dritte orientalische Kopf (288);
der türkische Sklave (303);
der Mann, welcher mahlt (328);
das Studium für die groſse Judenbraut (341).

472.

Adrian van Ostade, geb. zu Lübeck i. J. 1610, gest. i. J. 1685. Dieser Künstler kam frühzeitig nach Harlem, ging später nach Amsterdam, wo er bis an das Ende seines Lebens blieb, dieserwegen wird dieser eigentlich deutsche Meister gewöhnlich zur Niederländischen Schule gezählt. Er hat 50 Kupferstiche radirt, auf die man gröſstentheils Dasjenige anwenden kann, was Descamp's sehr richtig über seine Gemählde schreibt. „Ostade," sagt dieser Schriftsteller, „hat nur niedrige Gengenstände vorgestellt; er copirte die Natur dergestalt nach, daſs er sie beinahe immer häſslicher machte; aber in seinen grotesken Figuren herrscht durchaus so viel Geist, so viel Feinheit, und so viel Wahrheit, daſs man das Ekelhafte seiner Gegenstände über der Bewunderung seines Genies vergiſst. In der Darstellung des Innern seiner Häuser, zeigt er verschiedene Stuben, in welchen man glaubt, um seine Figuren herum gehen zu können. Er hatte eine ganz besondere Geschicklichkeit, seine Figuren von den Gründen abzulösen." Doch beging er hierbei, wie Watelet sehr treffend bemerkt, oft den Fehler, daſs er den Gesichtspunkt zu hoch stellte, und seine Zimmer dadurch ungereimt seyn würden, wenn er nicht die weiten Zwischenräume durch allerlei passende Nebensachen auszufüllen gewuſst hätte. Seine Blätter sind in einer ihm eigenen Manier radirt. Die Schraffirungen bestehen aus lauter kurzen Strichelchen, die sich mit anderen ähnlichen kreuzen, und ein leichtes und mahlerisches Ganze bilden. Seine Lichtmassen hielt er immer breit, und die Schatten theilte er mit Verstand aus; daher sind alle seine Kupferstiche voll schöner Wirkung, sie mögen nun bloſs leicht entworfen, oder vollständiger ausgeführt seyn. Zur letzten Vollendung wandte er den Grabstichel und die trockene Nadel, jedoch mit solcher Geschicklichkeit an, daſs ihre Wirkung versteckt bleibt, und man jenem aus den kräftigen Schatten, diese aus den Verbindungen der Mitteltinten mit den Lichtern gleichsam nur errathen kann.

473.

Reiner Nooms, genannt Zeeman, geb. zu Amsterdam um d. J. 1612. Dieser Künstler behauptet einen ausgezeichneten Rang in der Classe der Seemahler. Man gab ihm den Beinamen Zeeman, weil er fast nichts als Seestücke gemahlt und radirt hat. Die von ihm geätzten Blät-

ter belaufen sich beinahe auf 150 Stück, welche in guten Abdrücken nunmehr schon schwer zu erhalten sind. In Seestücken gibt es nicht leicht Kupferstiche, welche Zeeman's Blätter überträfen. Dieser Künstler stellte die Meereswogen auf eine wahre und natürliche Art vor. Er ordnete mit Einsicht und Verstand die mannigfaltigen Gattungen von Schiffen, die er mit großer Genauigkeit zu zeichnen wußte. Man tadelt seine Lüfte und seine Rauchwolken, deren Dampfiges er zu scharf bezeichnet, und die er mit einer magern Nadel ausgeführt hat. Unter seinen Blättern sind selten:

die Meuterei der Matrosen (No. 2 des Peintre-Graveur);

die zwei Blockhäuser an der Amstel (3);

das Pesthaus, nächst Amsterdam (4);

die Feuersbrunst des Stadthauses zu Amsterdam (5);

Seestücke; eine Folge von 12 Blättern. Auf dem Titelblatte sieht man zwei Männer, welche ein großes Bret durchsägen. Breite: 10 Z. 10 Lin. Höhe: 7 Z. 6 Lin. (140—151).

474.

Anton Waterlo, geb. um d. J. 1618 zu Amsterdam, oder, wie einige angeben, zu Utrecht. Sein Sterbjahr ist unbekannt. Dieser Künstler mahlte Landschaften, die heut zu Tage eben so sehr gesucht werden, als die Handzeichnungen, die er uns hinterlassen hat. Dennoch scheint es, daß er seinen Ruhm weniger durch seine Gemählde und Zeichnungen, als durch die bedeutende Zahl von Kupferstichen erlangte, die er mit einer seltenen Leichtigkeit, und einem ihm eigenthümlichen Geiste, nach Zeichnungen, die er, wie man behauptet, sämmtlich nach der Natur machte, und welche größtentheils Utrechts Umgebungen vorstellen, geätzt hat.

Waterlo's Lieblingsgegenstände waren Waldungen, die er als wahrer Meister darstellte. Man findet darin ganz die Natur, besonders in dem Baumschlage, den er vortrefflich zu geben wußte. Er wählte selten Gegenden von größerem Umfange; ein kleiner Waldwinkel, der Theil eines an seinen Ufern mit Gesträuchen bewachsenen Baches, ein Felsen, ein einsames, an dem Ufer eines Canals gelegenes Dörfchen, dieß waren die Gegenstände, die er vorzugsweise bearbeitet hat.

Der einzige Fehler, den man in mehreren seiner Kupferstiche antrifft, besteht in einer unzulänglichen Sorgfalt des Helldunkels; die Lichter sind darin oft zu häufig und zu zerstreut angebracht. WATERLO war schwach in der Kunst, Figuren und Thiere zu zeichnen, auch bediente er sich, HOUBRAKEN's Nachrichten zu Folge, fast immer WEENIX's oder anderer Künstler, seine Gemählde damit auszustatten. In seinen Kupferstichen brachte er selten Figuren an, und die wenigen, die man darin antrifft, sind eben so viele Zeugen seiner Unfähigkeit in diesem Kunstzweige.

Betrachtet man WATERLO als Kupferstecher, so zeigt sich, daſs er sich einer ganz besonderen Manier, die man mit keiner irgend eines anderen Meisters vergleichen kann, bedient hat. Er ätzte seine Platten mit Schonung, ohne sie jemals ein zweites Mal dieser Operation zu unterziehen, wie HERMANN SACHTLEVEN und mehrere Künstler es mit ihren Platten zu thun pflegten. Um seine Fernungen gegen die zu starke Einwirkung des Ätzwassers zu schützen, trug er Sorge, sie zu decken, und dadurch erlangte er die gehörige Abstufung der Plane. Gewöhnlich lieſs er aber seine Platten in einem durchaus gleichen Grade von Stärke ätzen, und machte nachher, bloſs mit dem Grabstichel, allenthalben, wo er es nöthig fand, die Verbindung der Töne, und die kräftigen Schatten hinzu. WATERLO wandte überhaupt dieses Instument häufig an, er vollendete damit nicht allein die Blätter, sondern vorzüglich die Stämme fast aller seiner Bäume. Sehr oft setzte er die kleinen Zweige erst bloſs mit dem Grabstichel hinzu.

Da unseres Künstlers Platten mit Zartheit geäzt, und mit Grabstichelarbeit übergangen wurden, so geschah es, daſs in dem Maſse, als sie abgenützt wurden, die Striche der Ätzung schwächer wurden, indeſs die Grabstichelarbeit, die dem Drucke mehr Widerstand leistete, nicht in demselben Verhältnisse abnahm. Die Töne traten daher aus ihrer Übereinstimmung, und die Harmonie wurde zerstört.

Diese schlechten Abdrücke werden gewöhnlich für retuschirt gehalten; vielleicht, weil man glaubt, daſs die Platten, von denen sie kommen, nicht schon ursprünglich von WATERLO selbst mit dem Grabstichel überarbeitet, sondern daſs diese Zusätze von irgend einer wenig geübten Hand hinzu gefügt seyn, welche versucht habe, späterhin

die Striche zu ersetzen, die durch die Reibung bei dem Drucke geschwächt oder ausgewischt worden sind. In der That erscheinen dieselben Grabstichelzüge, die in den ersteren Abdrücken mit der Ätzarbeit so schön und mahlerisch sich verbinden, in den schlechten so trocken und plump, und ihre grelle Schwärze sticht gegen die grauen, fast erloschenen Töne so übel ab, daſs man sich nicht wundern darf, wenn mehrere Liebhaber sie als ein vermessenes, erst nach der Hand hinzugefügtes Gekritzel eines Pfuschers ansehen. Das Mittel, bei dieser Gelegenheit den Irrthum zu zerstreuen, besteht darin, den vermeintlich retuschirten Abdruck mit einem kräftigen zu vergleichen; da wird man in beiden Abdrücken dieselben Striche und Schraffirungen bemerken, und sich überzeugen, daſs bei dem schwachen Abdrucke nichts hinzugefügt ist.

Von Platten, die wirklich erst später und von einer fremden Hand, mit dem Grabstichel retuschirt wurden, hat man eine nur sehr geringe Zahl; aber diese Überarbeitung hatte nur in den mit Schatten bedeckten Vorgründen statt, selten in den Stämmen, niemals in den Blättern der Bäume.

Zahlreicher, als solche Platten, sind diejenigen, welche man nicht mit dem Grabstichel, sondern mit einer Überätzung aufgefrischt hat. Die minder geübten Liebhaber irren sich oft daran, und glauben, verführt durch ihr kräftiges Aussehen, in selbigen jene jungfräuliche Frischheit, welche die guten Abdrücke charakterisirt, zu erkennen; allein diese Abdrücke haben vor den obenerwähnten fast keinen Vorzug. An allen Stellen, wo Zartheit erforderlich ist, sind die Striche grob und rauh; man findet darin keine Abstufung der Töne, die Hintergründe sind beinahe eben so stark, wie die Vordergründe, und das Ganze bietet bloſs eine Zusammenstellung von schwarzen und gleichtönigen Massen dar, welche abstechenden Lichtern entgegen gesetzt sind, an welcher man die sanften Mitteltinten, und die Tuschen jener lebhaften, geistvollen Schwärze vermiſst, wodurch die in den guten Abdrücken mit Recht bewunderte glänzende Wirkung hervorgebracht wird.

W a t e r l o's vollständiges Werk besteht aus 136 Blättern, worunter die verhöhten, die seltensten sind.

475.

Hermann Swanewelt. Die Biographen der holländischen Mahler sprechen nicht von diesem Künstler. Man weiſs weder seinen Geburtsort, noch den Namen seines Lehrers: man hat bloſs die Vermuthung, daſs er um das Jahr 1620 geb. wurde, und zuerst bei Gerard Douw gelernt habe. Gewiſs ist jedoch, daſs er, noch sehr jung, nach Rom reiſste, Claude le Lorrain zum Muster nahm, und sein Schüler wurde. Das zurückgezogene Leben, seine Beharrlichkeit im Arbeiten und sein fortgesetztes Studium nach der Natur, zogen ihm den Beinamen des Einsiedlers zu. Aber eben diese Verwendung brachte ihn bald in guten Ruf; man suchte seine Arbeiten, und bezahlte sie sehr theuer. Swanewel starb zu Rom um das Jahr 1690, nach anderer Meinung, um 1680

Die Kupferstiche dieses Künstlers machen ein Werk von 114 Stücken aus. Sie stellen Landschaften vor, in denen man die Wahl der Lage, das groſse in den Formen, eben so wie die Vertheilung von Schatten und Licht, und den Baumschlag bewundert. Sie sind von eben der groſsen Vollendung, die man in seinen auf das sorgfältigste beendigten Gemählden nur immer wahrnehmen kann.

Swanewelt hatte eine Manier zu radiren, die ihm ganz eigenthümlich war, und durch die man seine Blätter leicht von jenen unterscheidet, welche Goirand nach dessen Zeichnungen herausgegeben hat, obschon es übrigens diesem Kupferstecher ziemlich gelang, die Nadel seines Musters nachzuahmen. Swanewelt drückte seine Baumblätter mittelst kleiner, wagerechter, ein wenig gekrümmter Striche aus, welche sehr geeignet sind, ihre natürliche Lage auf den Zweigen darzustellen. Bestimmtere Umrisse zog er nur, wenn er sie brauchte, die Parthien des Laubwerkes von einander zu sondern. Er wandte die trockene Nadel, und noch mehr den Grabstichel an, um Harmonie in seine Kupferstiche zu verbreiten, aber er machte mit dem Grabstichel, besonders in den Blättern, mehr Punkte, als er wirkliche Striche zog Die gesuchtesten und seltensten seiner Arbeiten sind:

eine Folge von sechs Landschaften in die Breite, mit der Geschichte des Adonis;

eine Folge von vier Blättern in die Höhe. Hoch: 11 Z. Breit: ungefähr 9 Z., welche unter den Benennungen:

der Eseltreiber, der Berg, der grofse Wasserfall und die Baumgruppe bekannt sind.

476.

Nicolas Berghem, geb. zu Harlem i. J. 1624, gest. i. J. 1683. Dieser Künstler hinterliefs uns 53 Platten, welche Thierstücke vorstellen. Sie sind mit einer leichten und geistvollen Nadel gestochen, geführt von einer festen Hand, welche einen verständigen und geübten Zeichner bewährt. Berghem's Ätzarbeit bietet Schraffirungen dar, welche mit freien, fortgesetzen Strichen gezogen, und nur selten mit Grabstichel- und trockener Nadelarbeit gemischt sind. Viele seiner Kupferstiche sind selten, es gibt darunter einige, die es in einem hohen Grade sind, nämlich:

der auf der Flöte spielende Hirt. Höhe: 6 Z. 10 Lin. Breite: 5 Z. 2 Lin. (No. 6 des Peintre-graveur);

der mit dem Weibe sich besprechende Hirt. Höhe: 7 Z. 4 Lin. Breite: 5 Z. 4 Lin. (7);

der Übergang über den Bach. Die zuerst radirte Platte mit den Namen Berghem, ohne dem ihn begleitenden Buchstaben F. Höhe: 9 Z. 8 bis 9 Lin. Breite: 7 Z. 8 Lin. (12 (a.));

der Kopf eines Bockes, mit einer schwarzen Stirn. Höhe: 3 Z. Breite: 2 Z. 7 Lin. (19);

endlich die vier Folgen von Thierstücken, nämlich: zwei Folgen, jede von 6 Bl., und zwei, jede von 8 Bl. Breit: 4 Z. 3—10 Lin. Hoch: 3 Z. 10 L., wenn sie nicht F de Wit's Addresse führen.

477.

Paul Potter. Dieser Künstler hatte bei seinem Tode den Ruf eines berühmten Mahlers, und doch war die Dauer seines Lebens nur von 29 Jahren. Er ward zu Enkhuisen i. J. 1625 geb.; sein Lehrer war sein Vater Paul, ein mittelmäfsiger Mahler, den er übertraf, sobald er nur, so zu sagen, die Anfangsgründe der Kunst erlernt hatte. Seit seinem vierzehenten Jahre war er schon ein geschickter Meister, und folgends ein Künstler vom ersten Range. Eine beständige Verwendung zur Arbeit, welche doch nicht zu allen von den Kunstliebhabern bei ihm bestellten

Arbeiten zureichte, untergrub seine Gesundheit; er starb an einer auszehrenden Krankheit i. J. 1654.

Potter hat achtzehen Blätter gestochen, welche die Lust aller Kenner ausmachen. Wenn man die Blätter, die er mit 18 und 19 Jahren machte, betrachtet, so erstaunt man über das aufserordentliche Genie dieses Meisters, und man begreift kaum, wie er schon in diesem Alter Arbeiten hervorbringen konnte, die den Ruhm des geistvollsten, in der Kunstausübung vollendetsten Künstlers ausmachen würden. Vollkommene Richtigkeit der Zeichnung, auffallende Wahrheit in den Charakteren der Thiere, seltener Verstand in der Composition, glückliche Wirkung des Helldunkels, verbunden mit einer sicheren und gefälligen Nadel, mit einem Worte, alles vereinigt sich in seinen Werken, sie zu dem Rang wahrhafter Meisterstücke zu erheben.

Potter radirte die Haut an seinen Kühen und Pferden mit kleinen, kurzen Strichen, die er nur in den breiteren Schatten verlängerte, und er wufste auf diese Art den Strich der Haare vortrefflich auszudrücken. Seine Nadelarbeit ist sehr nett und eng gehalten, so dafs man darin den Grabstichel, mit dem er einige Stellen überging, kaum entdecken kann. Die kleinen Hintergründe in den Folgen seiner Thierstücke sind mit Geschmack und Leichtigkeit gezeichnet, und die Pflanzen auf seinen Vorgründen zeugen von einer Gewandtheit in der Radirkunst, die man in Kupferstichen, welche von Mahlern herrühren, nicht gewöhnlich antrifft. Die seltensten Blätter dieses Meisters sind:

der Kuhkopf (Nro. 16 des Peintre-graveur);
Zabucaia (18);
die liegende Kuh (17).

478.

Carl du Jardin, Berghems berühmtester Schüler, geb. zu Amsterdam i. J. 1635, gest. zu Venedig i. J. 1678. Man hat von diesem vortrefflichen Künstler 51 Kupferstiche, welche Thierstücke und Landschaften vorstellen; sie sind zwischen den Jahren 1652 und 1660 gestochen. Es ist merkwürdig, dafs die mit der ersteren Jahrzahl bezeichneten Blätter den später gestochenen vollkommen gleich sind, nicht allein in Rücksicht ihrer schönen Zeichnung, sondern auch in Beziehung auf die leichte Art,

womit sie radirt sind; und man erstaunt über den hohen Grad von Vollkommenheit, auf welchen du Jardin schon in einem Alter von 17 Jahren gekommen war. Seine Schweine, Pferde, Kühe, Eseln und Maulthiere gelten als eben so viele Beweise des tiefen Studiums, welches er über diese verschiedenen Gattungen von Thieren betrieben hat. Form, Stellung, Bewegung, alles gibt ihnen einen auffallend wahren Charakter. Seine Schafe und seine Ziegen zeugen von gleichem Genie, und nur die strengste Kritik könnte in diesen letzeren Thieren etwas Manierirtes finden. Übrigens verdienen die radirten Blätter dieses Künstlers ohne Widerrede einen der ersten Plätze unter den vorzüglichsten Stücken, welche von Mahlern hervorgebracht worden sind, und wenn du Jardin in seinen Landschaften übertroffen worden ist, so wurde er es nicht wohl in seinen Thierstücken, in welchen man den Ausdruck und die Wahrheit der Charaktere eben so sehr, als die Behandlung der feinen und geistvollen Nadel bewundern mufs.

479.

Romein de Hooghe, geb. im Haag um d. J. 1638. Er war Mahler, vertauschte aber bald den Pinsel gegen die Nadel. Dieser Künstler hat sich eben so sehr durch die aufserordentliche Menge seiner Kupferstiche, als durch die Art ihrer Ausführung berühmt gemacht. Er führte die Nadel mit Geist und Freiheit In seinen Werken findet man überall eine lebhafte Einbildungskraft und einen grofsen Reichthum an Ideen, seine Zeichnung ist jedoch öfters fehlerhaft; er verstand die Wirkung von Licht und Schatten wenig, auch sind seine Figuren gewöhnlich zu sehr gehäuft und in Bewegung gesetzt, wodurch seine Blätter die nöthige Ruhe und die gefällige Einfachheit verlieren. Sein Werk besteht aus mehr denn 1450 Blättern.

Unter seinen besseren Stücken sind die gesuchtesten:

die Friedensunterhandlungen zu Breda: 1667;

die Judensynagoge zu Amsterdam;

Carl II., König von Spanien, aus dem Wagen steigend, um dem Hochwürdigsten seine Huldigung zu bezeugen.

BEI DEN FRANZOSEN.

480.

Jacob Callot, Zeichner und Kupferstecher, geb.

zu Nancy i. J. 1593, gest. i. J. 1635. Die Compositionen dieses Künstlers sind voll Geist, und zeigen die lebhafteste Einbildungskraft. Betrachtet man Callot bloſs als Kupferstecher, so zeigt sich, daſs er das gröſste Talent besaſs, sehr kleine Figuren zu behandeln, daſs aber seine Arbeiten eine gewisse Schwerfälligkeit annehmen, und von dem, diesem Meister so ganz eigenem Geist und Geschmack viel verlieren, wenn er in ein gröſseres Verhältniſs übergeht. Callot gab seinem Stiche die Festigkeit der Grabstichelarbeit, statt das angenehme Spiel darein zu bringen, welches den Reiz der Nadel ausmacht. In dieser Hinsicht werden Kenner zwar immer seine groſse Überlegenheit, mit Anwendung weniger abgemessener Striche, oft eines einzigen, Form und Ausdruck hervorzubringen, aber sie werden vielleicht der gefälligen Nachlässigkeit eines della Bella den Vorzug geben.

Das Werk dieses in seiner Art auſserordentlichen Künstlers belauft sich auf die bedeutende Zahl von beinahe 1350 Stücken. Darunter sind die seltensten:

die neue Gasse von Nancy;

der Jahrmarkt della madonna dell' Imprunetta;

die Folge von 18 Blättern, betitelt: Misères de la guerre;

die kleine Passion;

das Parterre von Nancy;

das unter dem Namen des Fächers bekannte Blatt;

Carl III., Herzog von Lothringen: Heroas referens attavos u. s. w.

Marquis de Marignan, General der Truppen Kaiser Carls V.;

Donatus Antellensis, genannt der Senator;

das Mirakel des Propheten Elias, ein Blatt, welches unter dem Namen: La petite ferme (der kleine Bauernhof), la grange (die Scheune), oder la glaneuse (die Ährenleserin), bekannt ist;

der englische Gruſs, nach Mathäus Roselli: Ecce ancilla domini u. s. w. Höhe: 6 Z. 6 Lin. Breite: 4 Z. 5 Lin;

eine Mutter Gottes, mit der Inschrift: N. Dame des trois épics;

der kleine Priester.

481.

Claudius Gelee, allgemein genannt Claude Lorrain, geb. zu Champagne in Lothringen um d. J. 1600, gest. zu Rom i. J. 1682. Er wird bisher für den besten Landschaftmahler gehalten. Er hat 35 Blätter, meistens Landschaften, in Kupfer geätzt, in welchen man zuweilen eine gute Zusammensetzung, aber sonst keine grofsen Vorzüge findet. Die Ausführung ist trocken und für das Aug unangenehm; die Lagen jedoch sind gut, aber der Baumschlag hat etwas Schweres, das Licht ist gewöhnlich nicht gehörig vertheilt, und die Figuren und Thiere sind schlecht gezeichnet. Bei allen diesen Mängeln sind doch alle Blätter dieses Meisters sehr gesucht, und daher selten.

Die seltensten darunter sind sechs Blätter, worauf die Freudenfeuer des Marquis von Castel-Rodrigo, spanischen Bothschafters zu Rom, für die Wahl Ferdinand III. zum römischen König i. J. 1637 vorgestellt sind.

482.

Johann Morin, geb. zu Paris um d. J. 1612, gest. i. J. 1660, oder 1666, Mahler und Kupferätzer. Dieser Künstler gerieth, einer der ersten, auf den Einfall, die Carnation durch radirte Punkte auszudrücken, und da er eine ähnliche Bearbeitung auch in den Gewändern und Gründen anzubringen wufste, so erhielten seine Kupferstiche dadurch Harmonie und Wirkung. Diefs war das einzige Ziel, wornach er strebte; von einer regelmäfsigen Führung der Striche wufste er nichts, oder wollte er nichts wissen; denn er brachte seine Schatten gewöhnlich, selbst in dem Baumschlage der Landschaften, mit ganz geraden Strichen hervor, die er nöthigenfalls mit förmlichen Kreuzstrichen, ohne Rücksicht auf die zu behandelnden Gegenstände, überging. Beholfen durch sein Genie, brachte er daher nicht minder lauter Werke voll Kraft, Geist und Schönheit hervor; sie bestehen aus 112 Blättern, welche sehr gesucht werden, und unter denen die vorzüglichsten und seltensten folgende sind:

ein Crucifix, nach Philipp Champaigne. In drei grofse Blättern, eines über das andere;

ein Christuskopf mit der Dornenkrone, nach Philipp Champaigne: non est species ei neque Decor u. s. w. NB. Die Abdrücke, bevor die Platte aufgestochen wurde;

Porträt des Anton Pitré, nach Ebend.

Auf eine ganz ähnliche, nicht minder vortreffliche Art, gaben auch J. Alix, Champaigne's Schüler, und N. de la Plate-Montaigne, Morin's Schüler, mehrere Blätter heraus, die sehr gesucht werden. Von Letzterem ist das wichtigste: ein im Grabe liegender Heiland, nach Ph. Champaigne.

483.

Sebastian le Clerc, Zeichner und Kupferstecher mit der Nadel und mit dem Grabstichel, geb. zu Metz i. J. 1637, gest. zu Paris i. J. 1714. Man könnte diesen Künstler den veredelten Callot nennen. Dandré Bardon spricht von ihm sehr treffend auf folgende Weise: „Sebastian le Clerc zeichnete sich eben so sehr durch das Edle seines Styls, als durch den Geist und die Niedlichkeit aus, die er in seine Werke brachte. Man sieht es ihnen an, daſs eine sehr weit beförderte Ätzarbeit dem Grabstichel nur dasjenige übrig gelassen hat, was die Nadel angenehmer und ausgeführter darstellen soll. Kluge Sparsamkeit und geschmackvoller Wechsel im Stiche, einfache, kurze, geschwungene und verständig eng gezogene Striche, gefällige Unregelmäſsigkeit, gänzliche Unterdrückung jener Punkte, welche, im Kleinen, die Wirkung zerstören, und dem guten Geschmacke zuwiderstreiten, Leichtigkeit in der Behandlung, delikate und liebliche Tuschen, dieſs ist le Clerc's Styl. Eben so richtig sagt Watelet von diesem Künstler: „die Landschaften, die Gebäude, das Wasser, sind in seinen Kupferstichen mit gleich ausgesuchtem Geschmacke behandelt. Seine Manier zu bekleiden ist einfach und schön; die Formen seiner Figuren sind zierlich und richtig, die Köpfe edel und ausdrucksvoll; wenige Nadelzüge deuten darin den Charakter mit ausgesuchter Feinheit an. Er hatte sich nach le Brun gebildet, scheint aber eben so sehr Raphael's Werke, und die Antiken zu Mustern genommen zu haben. Die nüchterne Manier des ersteren auf den Maſsstab von le Clerc's Arbeiten angepaſst, verliert dadurch das, was sie Fehlerhaftes haben könnte, und behält nur den groſsen

Styl der römischen Schule. Le Clerc's Stich bestand oft nur in einer einfachen Schraffirung, er hatte nicht den Reiz der scherzenden Nadel della Bella's, aber dagegen jene verständige Festigkeit, die den edelen Ideen zusagte, welche er darstellen sollte. Das Werk dieses Meisters besteht aus mehr denn 3400 Blättern.

484.

Bernard Picart, geb. zu Paris i. J. 1663, gest. zu Amsterdam i. J. 1733. Er war ein geschickter Zeichner und Stecher, sowohl wenn er die Nadel allein gebrauchte, und selbige mit einem Theile des ihr eigenthümlichen Geistes belebte, als auch, wenn er sie mit dem Gsabstichel verband. Seine Blätter im Kleinen, nach seinen eigenen Zeichnungen, wurden jenen des le Clerc beinahe gleichgehalten. Schon genoſs er alles Ansehen in seinem Vaterlande, als er sich mit seinem Vater in Amsterdam niederlieſs, wo er fast bloſs für Buchhändler arbeitete. Die holländischen Liebhaber verdarben sein Talent; ihr Geschmack neigte sich zum Kalten und Ausgefeilten. Picart wollte ihnen gefallen, und ward sich selbst unähnlich; er gewann viel Geld, und verlor darüber bei ächten Künstlern die Achtung, welche er sich durch frühere Arbeiten erworben hatte. Anton Coypel scheint das Muster zu seyn, das er sich bei seinen Compositionen wählte; er hatte den nämlichen Reichthum, aber auch denselben gezwungenen Ausdruck; doch trieb er es im Geleckten nie so weit als einige Neuere. Seine vielen Compositionen machen seinem Genie Ehre; seine Gedanken sind schön und edel. Er war höchst arbeitsam, und obschon er viele Zeit auf seine ungemein ausgeführten Zeichnungen verwandte, so blieb ihm doch noch Muſse genug zum Stechen übrig. Sein zahlreiches Werk, das aus mehr als 1700 Blättern besteht, wird noch gegenwärtig sehr gesucht, und ist wegen der Mannigfaltigkeit der Gegenstände ungemein unterhaltend. Dieser Künstler hat sich auch in der Schabkunſt versucht; und 11 Blätter in dieser Manier herausgegeben.

485.

Joh. Jac. de Boissieux, geb. zu Lyon i. J. 1736, lebte noch zu Paris i. J. 1805. Er war zuerst Mahler, nachher Kupferätzer. Dieser Künstler hat Landschaften, historische Gegenstände, Köpfe u. s. w., sowohl nach seinen eigenen Erfindungen, als nach anderen Meistern in einem

mahlerischen Geschmacke so vortrefflich geätzt, und mit der kalten Nadel beendigt, daſs er allerdings zu den ersten Meistern dieser Kunst zu zählen ist. Zur Vollendung seiner Blätter bediente er sich sehr oft, besonders bei seinen späteren Arbeiten, der Roulette, welche denselben den kräftigen, und zugleich sanften Ton gibt. Das Werk dieses Meisters besteht aus 124 Blättern.

BEI DEN ENGLÄNDERN.

486.

Wilhelm Hogarth, Zeichner, Mahler und Kupferstecher; geb. zu London i. J. 1698, gest. ebendaselbst i. J. 1764. Dieser Künstler, der in mehr als einer Rücksicht mit Aristophanes zu vergleichen ist, brachte die echte Komödie in Gemählde, und stellte die Sitten seines Landes auf eine wahre, anziehende, unterrichtende und oft pathetische Art dar. Man betrachtet ihn als einen groſsen satyrischen Author, der die Thorheiteu und Laster seiner Zeit mit dem Pinsel und der Nadel beschrieb Sein gröſstes Verdienst bestand in der Erfindung der Gegenstände und im Ausdrucke der Leidenschaften. Sein ganzes Bestreben ging dahin, die Seele zu schildern, und um dieſs zu erlangen, vernachlässigte er den Körper, nämlich den mechanischen Theil der Kunst, daher werden seine Kupferstiche mehr wegen ihrer höchst genialischen Vorstellungen, als wegen der darin herrschenden Kunst geachtet. Man bewundert in Hogarth den Satyriker, nicht den Künstler. Er selbst hat über 100 Blätter radirt, worunter viele, besonders in England, zu sehr theuren Preisen bezahlt werden.

VIERTE STICHGATTUNG.

(Geätzt und mit dem Grabstichel beendigt.)

487.

Die vierte Stichgattung, bei welcher die Ätzung nur zur Anlage, alle übrige Arbeit zur gänzlichen Vollendung mit der trockenen Nadel, besonders aber mit dem Grabstichel dermaſsen bewirkt wird, daſs ein auf diese Art hervorgebrachter Kupferstich alle die Harmonie und die

Kraft einer ganz mit dem Grabstichel ausgeführten Arbeit erlangt, rührt erst aus der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts her, und wird nur von eigentlichen, wohl eingeübten Kupferstechern betrieben. Die Zahl derselben ist zu groſs, um sie alle anzuführen; ich beschränke mich daher, hier bloſs diejenigen zu nennen, denen die Kennerwelt einen besonderen Vorzug einzuräumen pflegt, und diese sind:

BEI DEN DEUTSCHEN.

488.

JACOB FREI, geb. zu Luzern in der Schweiz i. J. 1681, gest. zu Rom i. J. 1772. Er erhielt seine Ausbildung unter WESTERHOUT's und MARATTI's Anleitung. Den Grabstichel mit der Nadel zu verbinden, rieth ihm besonders MARATTI. In seiner Stichmanier herrscht die Raute. Sehr kräftige Punkte, nach Strichen geordnet, von zarten Zügen der trockenen Nadel durchkreuzt und begleitet, geben den Halbtinten seines Fleisches viel Weichheit. Seine Blätter, die von guter Farbe und harmonischer Wirkung sind, vereinigen das Verdienst der Zeichnung mit jenem einer Behandlung, welche PH. A. KILIAN angenommen, und ROBERT STRANGE meisterhaft nachgeahmet hat, ohne ihm sklavisch zu folgen. FREI's Werk besteht aus mehr denn hundert Blättern. Wie geschickt er auch gewesen sey, mit dem Grabstichel allein zu schneiden, beweist unter andern Blättern seine Copie der von EDELINK nach RAPHAEL gestochenen h. Familie. Diese Copie ist so vortrefflich, daſs sie von EDELINK's Originale kaum zu unterscheideu ist; sie gehört unter FREIS gesuchtesten Blätter. Auch schätzt man seinen H. Romualdus nach A. SACCHI, ein insgemein der weiſse Mönch genanntes Blatt, welches FREI selbst sein Lieblingstück nannte.

489.

JOHANN FRIEDERICH BAUSE, geb. zu Halle i. J. 1738. WILLE's Arbeiten waren seine Muster. Seine Porträte deutscher Gelehrten, die jedoch gröſstentheils mit dem Grabstichel allein ausgeführt sind, werden geschätzt und gesucht.

490.

CARL GUTTENBERG, geb. zu Nürnberg i. J. 1744,

gest. 1796. Er hat nach verschiedenen Meistern, aber auch nach seinen eigenen Zeichnungen gestochen. Sein Wilh. Tell, nach Fussli und seine zwei Schweizer Prospekte vom Thuner- und von Brienzersee, nach Franz Schütz, gehören unter die gesuchten Blätter.

491.

Wilhelm Friederich Gmelin, geb. zu Badenweiler im Breisgau i. J. 1745. Dieser verdienstvolle Künstler hat mehrere Landschaften nach Claude le Lorrain und anderen Landschaftern, dann verschiedene Blätter nach eigenen Zeichnungen in einer gefälligen, Woollet's Geschmacke sich nähernden Manier gestochen.

492.

Johann Georg Preisler, geb. um d. J. 1750. Er bekam seine letzte Ausbildung bei I. G. Wille zu Paris, wo er sich durch mehrere Jahre aufhielt, und i. J. 1787 als Mitglied der Mahleracademie aufgenommen wurde. Eines seiner besten Blätter ist Dédale et Icare, nach I. M. Vien, welches in des Engländers Sharp Geschmack meisterhaft ausgeführt ist.

493.

Johann Friederich Leybold, Mahler, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Stuttgard i J. 1756, gegenwärtig Professor der Kupferstecherkunst in der k. k. Akademie zu Wien. Sein Tod des Marcus Antonius, nach Pitz, ist ein sehr zierlich und kunstvoll ausgeführtes Blatt, das dem Künstler grofse Ehre macht. Von wahrem Verdienste sind auch die Blätter, die er nach Füger's, aus Klopstock's Messiade, gemachten Zeichnungen gestochen hat.

BEI DEN ITALIENERN.

494.

Dominik Cunego, geb. zu Verona i. J. 1727, gest. um 1800. Seine Blätter nach verschiedenen Mahlern sind durchaus wohl verstanden, weil er selbst ein tüchtiger Zeichner war, und die Zeichnungen zu seinen besten Arbeiten selbst verfertigte; diejenigen, welche er nach Mich. Angelo herausgab, sind das Vorzüglichste beinahe von

Allem, was bis jetzt nach diesem Meister gestochen worden ist.

495.

Franz Bartolozzi, geb. zu Florenz i. J. 1730, gest. i. J. 1812. Obschon dieser Künstler eigentlich kein einziges Blatt mit dem Grabstichel allein stach, so hatte er doch eine solche Fertigkeit, ihn zu führen, dafs er alle seine zuerst mit Ätzung angelegten Arbeiten damit überging, und stellenweise sich desselben ganz allein bediente, so dafs seine auf diese Art bearbeiteten Blätter durchaus geschnitten zu seyn scheinen. Man bewundert in denselben die Richtigkeit der Zeichnung, und die Zierlichkeit und den Geschmack des Stiches. Es gibt wenig vollkommnere Kupferstiche als seine Clytia, nach Carracci.

Bartolozzi, als fester Zeichner, führte die Radirnadel als wahrer Meister. Seine zahlreichen, nach freien Handzeichnungen vershiedener berühmter Mahler, besonders nach jenen des Guercino gestochenen Blätter, werden immer als Arbeiten eines grofsen Künstlers hochgehalten werden. Er drang in den Geist seiner Originale, wufste ihn mit seiner Nadel wieder zu geben, und besafs die Kunst, das hie und da Ausgelassene, oder zu flüchtig Angedeutete mit Einsicht und Verstand zu ergänzen, und dadurch jedem Blatte ein gründliches und gefälliges Ganze zu verschaffen.

Es ist diesemnach zu bedauern, dafs er, dem Genius seines Zeitalters folgend, so oft den Grabstichel und die Nadel gegen die seines Geistes nicht würdige punktirte Manier vertauscht hat.

496.

Joh. Volpato, geb. zu Bassano um das Jahr 1738, Bartolozzi's Schüler. Unter seinen Blättern werden diejenigen, welche er nach Raphael stach, sehr geschätzt.

497.

Raphael Morghen, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Neapel um das Jahr 1760. Die Zeichnung dieses Künstlers, im Ganzen genommen, ist richtig, und seine Art zu stechen lieblich und harmonisch. Der Gang seiner Schraffirungen zeigt weniger eine genialische Abwechslung, als nette Zierlichkeit. Daher haben alle seine Blätter ein

sehr gefälliges Ansehen. Das von diesem Meister nach Leonardo da Vince gestochene Blatt: das heil. Abendmahl vorstellend, wird mit Recht sehr hoch geschätzt.

498.

Joh. Folo, Volpato's Schüler, ein noch zu Rom lebender Venezianer. Alle Blätter dieses wackeren Künstlers sind in einer angenehmen, dem Auge gefälligen und sehr verständigen Manier gestochen.

499.

Peter Bettelini. Er hat viele schöne Blätter in Morghen's Geschmacke herausgegeben.

500.

Maurus Gandolfi. Seine Madonna mit dem Jesuskinde und dem kleinen h. Johannes, nach Guido Reni, und seine heil. Cäcilia, nach Cajetan Gandolfi, können zu den schönsten Kupferstichen gezählt werden.

501.

Joseph Longhi, ein noch lebender Kupferstecher, welcher durch seine vortrefflichen Arbeiten sowohl mit dem Grabstichel als mit der Radirnadel Bewunderung erregt. Seine geschnittenen Blätter zeigen grofse Festigkeit in der Zeichnung, hohes Gefühl von Kunst, höchst richtige Haltung und die schönste Abstufung der Töne; daher ist in seinen Kupferstichen Alles gründlich, warm, kraftvoll und gefällig. Sein Grabstichel ist rein, geschmackvoll und sinnreich abwechselnd. Man kann die Nadel weder mit mehr Leichtigkeit, noch mit mehr origineller Genialität führen, als er. Mit der trockenen Nadel leistet Longhi Dinge, die an das Wunder gränzen.

502.

Peter Anderloni, ein zn Mailand noch lebender Künstler, dessen Moses, welcher Madians Töchter gegen die Hirten in Schutz nimmt, nach Nic. Poussin, von der Vortrefflichkeit seines Talents den giltigsten Beweis gibt.

BEI DEN FRANZOSEN.

503.

Gerard Audran, geb. zu Lyon i. J. 1640, gest. zu Paris i. J. 1703. Da er meistens nach sehr groſsen Gemählden arbeitete, so trat öfters der Fall ein, daſs seine Stiche besser gezeichnet waren, als selbst die Gemählde. Watelet sagt von diesem Künstler auf eine sehr treffende Weise: „Wenn auch der beste Geschmack in der Zeichnung das einzige Verdienst seiner Stiche wäre, so würdeu sie schon darum allein gesucht zu werden verdienen; aber er mahlte mit der Nadel und dem Grabstichel, und diese beiden Instrumente erhielten in seiner Hand die Leichtigkeit des Vertreibpinsels. Jeder Gegenstand bekam durch seine Kunst den ihm eigenthümlichen Charakter. Bei einigen Hintertheilen an den Pferden in Alexanders Schlachten, nach Carl le Brun, sehen wir den festesten Grabstichel, in anderen Parthieen bloſs eine mahlerische Ätzung. Einfache Schraffirungen reichen hin, die abweichenden Gründe vorzustellen; Punkte von verschiedener Form und von verschiedener Gröſse drücken die Tinten aller Gattungen von Carnation aus. Seine Behandlung ist überhaupt so frei und genievoll, daſs ein Kupferstecher, der selbst Meister ist, wenn er ein Gemählde sähe, nach welchem Gerard gestochen hat, solches in Gedanken gewiſs anders stechen — wenn er aber nachher den Kupferstich betrachtete, einsehen würde, daſs es nicht besser gestochen werden konnte, und daſs seine Behandlungsweise einen Reiz und einen Grund haben, welche anderen, die man sich an ihre Stelle dächte, nicht haben würden; man erkennt, daſs sie ihm alle durch eine tiefe Kenntniſs, nicht bloſs seiner Kunst, sondern auch der Mahlerei, eingegeben sind. Er kann keine Nachahmer haben; um zu stechen, wie er, müſste einer wieder ein Audran seyn.

504.

Nicolas Dorigny, geb. zu Paris i. J. 1657, gest. daselbst i. J. 1746. Dessen Kreuzabnehmung, nach Daniel di Volterra, die Transfiguration, nach Raphael, und die Kartons, nach eben demselben Meister, werden seinen Ruhm, als sehr geschickten Kupferstecher für den groſsen historischen Styl, auf immer erhalten.

505.

Jacob Philipp le Bas, geb. zu Paris i. J. 1708, gest. daselbst i. J. 1782. Er verdient einen vorzüglichen Platz unter denjenigen Künstlern, die sich durch einen, auf Festigkeit in der Zeichnung gegründeten Geschmack in Führung der Nadel ausgezeichnet haben. Er hatte viele Schüler, worunter die beiden Aliamet, le Mire, Strange, Ryland u. a. m., sich nachher als geschickte Künstler bekannt gemacht haben. Er hat manche von seinen Schülern angelegte Werke beendiget und mit seinem Namen herausgegeben; daher rührt die bedeutende Anzahl von Blättern, die seinen Namen führen, aber nicht sämmtlich von ihm ganz allein gestochen sind. Le Bas hat auch viel nach eigenen Zeichnungen gestochen. Sein Werk enthält über 500 Blätter. Unter die vorzüglichsten zählt man die vier grofsen Stücke nach David Teniers, nämlich: David Teniers et sa Famille; les oeuvres de Misèricorde; l'enfant prodigue und Rejouissances Flamandes.

506.

Jacob Aliamet, geb. zu Abbeville i. J. 1727, gest. zu Paris 1788. Er erweiterte und veredelte den Gebrauch der trockenen Nadel, welchen J. Ph. le Bas erfunden hatte. Seine Arbeiten sind von lieblichem Stiche und doch voll verständiger Wirkung. Unter seine am meisten gesuchten Blätter gehören:

Ancien port de Gènes und le rachat del' esclavage, beide nach N. Berghem.

507.

Jacob Bouillard. Ein noch lebender Künstler, der sich bereits durch viele schöne Arbeiten, die zugleich den richtigen Zeichner und den geübten Kupferstecher darthun, insbesondere aber durch sein Blatt: Boreas et Orythie, nach Vincent, ausgezeichnet hat.

BEI DEN NIEDERLÄNDERN.

508.

Robert van Audenaerde, Mahler und Kupferstecher, geb. zu Gand i. J. 1663, gest. daselbst i. J. 1713. Die besten Blätter, nach C. Maratti, kommen von diesem geschickten Künstler her.

509.

Arnold van Westerhout, Zeichner und Kupferstecher, geb. zu Antwerpen i. J. 1666, gest. zu Rom i. J. 1725.

BEI DEN ENGLÄNDERN.

510.

Franz Vivares, geb. zu Lodeve bei Montpellier um d. J. 1712, gest. zu London i. J. 1782. Man rechnet diesen Künstler gewöhnlich unter die Engländer, weil er in England seine Kunst erlernt, und sich daselbst niedergelassen hat. Die von ihm in einer sehr guten Manier gestochenen Landschaften werden immer hochgehalten und gesucht werden.

511.

Robert Strange, geb. i. J. 1725, gest. zu London i. J. 1792. Die Arbeiten dieses Künstlers sind nicht durchgehends von der strengsten Richtigkeit in der Zeichnung, aber sie biethen durch ihren höchst lieblichen, reinen und harmonischen Stich grofse Reize dar. Strange legte sich auf das historische Fach, wählte, gegen den Geist seiner Zeit, vorzüglich Bilder der grofsen klassischen Mahler Italiens, und unter diesen insbesondere solche, wo unbekleidete Figuren vorkommen, deren Carnation er mit besonderer Weichheit zu geben wufste.

512.

Wilhelm Woollett, geb. zu Maidstone in der Provinz Kent i. J. 1735, gest. zu London i. J. 1785. Dieser Künstler verlegte sich vorzüglich auf den Stich von Landschaften, und ward hierin der Schöpfer einer ganz neuen Manier. Er führte die Nadel mit einer ihm ganz eigenen Freiheit, brachte damit in Darstellung des Blätterwerks, der Baumstämme, des grasichten Bodens und der Felsen eine eben so geniale Abwechslung, als den jedem dieser Gegenstände zukömmlichen, wahren Charakter hervor. Untersucht man seine Nadel näher, so bewundert man den spielenden Gang derselben, und wird von ihrem Zauber so hingerissen, dafs man dem Künstler die, in einigen seiner Blätter, hie und da vorkommenden kleinen Ausschweifungen und Übertreibungen gern nachsieht. Woollett radirte in den Vorgründen mit ungewöhnlich breiten

Strichen, überschnitt sie dann mit dem Grabstichel, füllte die leeren Zwischenräume sorgfältig aus, vermahlte dadurch seine Stricharbeit mit allerlei verständig angebrachten Punkten, machte das Wasser und die Luft mit der reinsten, klarsten Grabstichelarbeit, und erzeugte dadurch Kupferstiche, die eine Kraft, Wärme und Harmonie darbiethen, wie sie, vor ihm, im Landschaftsfache kein Künstler hervorgebracht hat.

Übrigens ist noch zu bemerken, daſs Woollett einige seiner Kupferstiche gemeinschaftlich mit Browne, B. J. Pouncy, W. Ellis, J. Emes, S. Smith und J. Vivares, vermuthlich lauter seinigen Schülern, gestochen hat, wobei, wie es scheint, und in Ansehung Browne's gewiſs ist, diese die Radiernadelarbeit, er aber die Vollendung mit dem Grabstichel besorget haben.

Unter den von Woollett gestochenen Blättern, deren Zahl sich auf beinahe hundert beläuft, sind die seltensten:

der Tod des General Wolf, nach B. West;

die Bataille von la Hogue, nach Ebend.;

Fishery, nach Richard Wright;

Niobe;

Phaëton;

Celadon et Amelia;

Solitude;

Cicero at his Villa;

Ceyx et Alcyone, sämmtlich nach Richard Wilson;

Roman edifices in Ruins, nach Claude Gelée dem Lothringer.

513.

Wilhelm Sharp, geb. zu London i. J. 1746. Aus seinen vortrefflichen Arbeiten wird man das i. J. 1785 gestochene Blatt, worauf die Kirchenväter nach Guido Reni vorgestellt sind, immer als ein wahres Meisterstück herausheben und bewundern.

514.

Johann Keyse Scherwin, geb. um d. J. 1746. Unter den vielen schönen Arbeiten dieses Künstlers verdient

vorzügliches Lob das grofse Blatt, welches den Tod des Lords Robert Manner's vorstellt, und nach Stothard gestochen ist.

515.

Samuel Middiman, geb. um d. J. 1748. Er gehört unter Englands beste Landschaftstecher.

516.

Jacob und Carl Heath, vermuthlich Brüder. Die Werke dieser fast in ganz gleichem Geschmacke arbeitenden Meister geben Beweise ihrer grofsen Kunsttalente. Vorzüglich schätzt und sucht man von Jacob Heath: den Tod des Majors Pearson: 1796; den todten Soldaten: 1797, beide nach Joseph Wright; das Porträt in ganzer Figur des General Washington, nach Gabriel Stuart, 1800; und das erst neuerlich von ihm herausgegebene Porträt in ganzer Figur des Sir Joseph Radcliffe, nach W. Owen.

Eines der schöneren und stark gesuchten Blätter von Carl Heath ist das Porträt des Georg Carl von Dartmouth, nach Thomas Philipps: 1814

517.

Jacob Fittler, geb. zu London i. J. 1758. Er behauptet den Ruhm eines vortrefflichen Kupferstechers durch mehrere schöne Blätter, worunter Howe's Sieg über die französische Flotte, den 1. Juni 1794; die Schlacht am Nil, den 1. August 1798, beide nach Loutherbourg, die wichtigsten sind.

518.

Johann Scott. Er gab unter anderen zwei grofse Bilder: Death of the Fox, nach Sawrey Gilpin, und Beaking Cover, nach Philipp Reingale heraus, die sowohl dem Stich als der Zeichnung nach nichts zu wünschen übrig lassen.

519.

Johann Burnet, den man den englischen Teniers nennen könnte. Er ist Mahler und zugleich Kupferstecher. Nebst mehreren Blättern, die er nach David Wilkie herausgab, hat er auch bisher drei Blätter: Blaying at draughts, the young bird und Christ-

mas Eve, nach seinen eigenen Gemählden, in einer vortrefflichen Manier gestochen.

FÜNFTE STICHGATTUNG.

(Mit der Goldschmiedspunze.)

520.

Sowohl das Jahr der Erfindung dieser Stichgattung, als auch der Name des ersten Künstlers, welcher einen Kupferstich mit der Punze verfertiget hat, ist unbekannt. Da aber die Punze ein Instrument ist, dessen die Goldschmiede sich bedienen, so darf man nicht zweifeln, dafs die punzirten Kupferstiche von Goldschmieden herrühren, und demnach alten Ursprunges sind.

521.

Ein Blatt, welches Johann den Täufer in der Wüste vorstellt, und in feiner Punzenmanier ausgefürt ist, dürfte wohl mit Recht als der erste bekannte Versuch dieser Stichgattung angesehen werden. Es rührt von Julius Campagnuola her, der um das Jahr 1481 geb. ist, und es nach einem Kupferstich des Hieronymus Mozetto, aber im gegenseitigen Sinne, und mit einem anderen Hintergrunde, verfertigt hat.

522.

Im Jahr 1560 hat ein Kupferstecher zu Bologna, Namens Hieronymus Fagivoli Zeichnungen des Correggio, Cecchino del Salviati und Franz Mazzuola in Punzenarbeit, bei welchen aber auch mit dem Grabstichel nachgeholfen ist, herausgegeben.

523.

Hieronymus Bang, ein Goldschmied von Nürnberg, geb. i. J. 1553, und noch i. J. 1629 am Leben, hat, nach Heineke (Dictionnaire des artistes) eine Folge von Amoren in acht Blättern, und eine andere von zehn Blättern mit Thieren in Punzenarbeit herausgegeben.

524.

Im Jahr 1601 gab Franz Aspruch, Mahler und

Silberarbeiter, gebürtig von Brüssel, vierzehn verschiedene Blätter in Punzenmanier heraus, von welchen er in einer Zueignungsschrift sich für den Erfinder ausgibt.

525.

Von Dan. Kellerthaler, einem Goldschmiede, werden in der königlichen Kunstkammer zu Dresden mit der Punze gearbeitete und vorgoldete Kupferplatten mit der Jahrzahl 1613 aufbewahrt. Die besten und gröfsten Stücke sind ein Göttermahl und ein Sabinenraub.

526.

Paul Flind, nicht Flynt, wie ihn einige schreiben, von Nürnberg, vermuthlich ein Goldschmied, gab im J. 1618 zwanzig Blätter mit Vasen heraus, die jedoch ohne Geschmack gezeichnet und schlecht punzirt sind.

527.

Aber alle diese Künstler sind wenig bekannt, und ihre meist unbedeutenden Werke wenig gesucht. Der merkwürdigste unter den Punzenarbeitern, und welcher, wenn von dieser Stichgattung die Rede ist, fast nur allein genannt wird, ist Johann Lutma der Sohn, ein Goldschmied von Amsterdam, welcher, nebst verschiedenen anderen minderbedeutenden Blättern, i. J. 1681 vier grofse Köpfe herausgegeben hat, die in dieser Stichgattung als das Vollkommenste angenommen werden können.

SECHSTE STICHGATTUNG.

(Die Schabkunst.)

528.

Man ist über den Erfinder dieser Stichgattung nicht völlig gewifs. Es gibt einige Schriftsteller, welche Rembrandt dafür zu halten geneigt sind, allein es ist aufser allem Zweifel, dafs Rembrandt keine einzige seiner Platten mit der Schabkunst bearbeitet hat. Sieben seiner Kupferstiche (nämlich die Nummern 46, 53, 83, 86, 105, 148 und 275 meines Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt) haben nur den Anschein davon, aber die Platten sind nicht mit dem das Kupfer zerkerbenden Instru-

mente, der Wiege, zubereitet worden, welches das Sammetartige hervorbringt, und worauf allein die Erfindung beruht. Die genannten sieben Rembrandt'schen Platten sind auf die gewöhnliche Weise radirt, und der getuschte Thon und die sammetartige Schwärze, welche man auf den Abdrücken bemerkt, sind das Ergibnifs eines besonderen, bei dem Drucken angewandten Mittels, welches darin besteht, dafs Rembrandt selbst die Druckerschwärze auf die Platte auftrug, und nur diejenigen Stellen wischte, welche klar erscheinen sollten. Der Grad der im Abdrucke sich zeigenden Schwärze hing von der gröfseren oder kleineren Menge der Farbe ab, die er auf der Platte zurückliefs; und darin liegt die Ursache, warum dergleichen Abdrücke so sehr untereinander verschieden sind, und fast keiner dem andern vollkommen gleich ist.

529.

Andere Schriftsteller schreiben die Erfindung der Schabkunst dem pfälzischen Prinzen Rupert oder Robert, Herzog von Cumberland und Grofsadmiral von England zu. Er ward geb. 1620, und ist gest. i. J. 1682. Ein Soldat, der sein rostiges Gewehr putzte, soll ihm hiezu den ersten Einfall gegeben haben. Der Prinz bediente sich zur Zubereitung seiner Platte einer gekerbten Walze. Man kennt eigentlich nur fünf geschabte Blätter, die mit Gewifsheit von ihm verfertigt, und sämmtlich sehr selten sind, nämlich:

sein eigenes Porträt, vorgestellt als ein Soldat, der einen Waffenspiefs hält. Es ist bezeichnet: Rup. P. fec. 1656;

die heil. Magdalena, Rupertus D. G. C. P. D. B. Princeps Imperii, animi gratia lusit. — M. Merian pinxit;

ein Scharfrichter, in der einen Hand ein Schwert, in der andern einen Kopf haltend, vermuthlich das Haupt des heil. Johannes, nach Spagnoleto. Auf dem Schwerte steht: R. P. F.: 1658;

ein Frauenkopf, niedersehend;

der Kopf eines Mannes, im Profil, nach der Rechten schauend. Er hat einen langen schwarzen Bart, und ein weifses Tuch über dem Kopf gebunden. Bezeichnet mit dem Buchstaben R, über welchem ein Krönchen angebracht ist.

530.

Die mit Grund allgemein angenommene Meinung jedoch ist, dafs die Erfindung der Schabkunst dem hessischen Oberstlieutenant Ludwig Siegen (nicht Sichem), geb. um d. J. 1620, zugehöre, welcher sein erstes Blatt, das Porträt der hessischen Landgräfin, Amalia Elisabeth, im J. 1643, folglich dreizehn Jahre vor Robert's erstem mit einer Jahrzahl bezeichnetem Blatte, herausgegeben, und als: a se primum depictam, novoque jam sculpturae modo expressam (von ihm zuerst gemahlt, und durch die neue Stichart ausgedrückt) selbst unterzeichnet hat. Noch bestimmter gibt er sich als den Erfinder der Schabkunst durch die Worte: Hujus sculpturae modi primus inventor Ludovicus a Siegen, auf seiner i. J. 1657 geschabten heiligen Familie, nach Carracci, an.

Prinz Robert lernte diese Kunst auf seiner Reise nach Deutschland von dem Oberstlieutenant Siegen, brachte sie nach England, und breitete sie dort aus. Da sie nun dort bald von mehreren Künstlern, und zwar weit eifriger, als in Deutschland, ihrem Geburtsorte, betrieben wurde, so erhielten die geschabten Kupferstiche nachher fast allgemein den Namen englischer Kupferstiche.

Der von L. Siegen geschabten Blätter gibt es nur sehr wenige. Sie sind sämmtlich sehr selten. Die bedeutendsten sind:

das schon erwähnte Brustbild der Landgräfin von Hessen. Man liest im Unterrande: Amelia Elisabetha, D. G. Hassiae Landgravia etc. Comitissa Hanoviae Muntzenb. — — Illustrissimo — — Incomparabilis Heroinae effigiem, ad vivum a se primum depictam, novoque jam sculpturae modo expressam, dedicat consecratque L. à S. — — Anno Domini CIↃ . IↃ . C . XLIII;

das Porträt der Prinzessin Augusta Maria, Tochter Carls I., König von Grofsbrittanien, nachher Gemahlin (i. J. 1641) Wilhelms II., Prinzen von Oranien. Brustbild in Lebensgröfse. Sie ist im Dreiviertel-Profil dargestellt, und gegen die linke Seite des Kupferstichs gewendet. Sie hat eine Schnur grofser Perlen um den Hals, und eine ähnliche um ein Käppchen ge-

wunden, womit ihr Haupt bedeckt ist. Um die Brust herum hat sie einen breiten Streifen feiner Spitzen, und mitten vorn, auf derselben, eine Agraffe, welche aus vier grofsen, herzförmigen Edelsteinen, und einer daran hängenden grofsen Perle, besteht. Im Unterrande liest man: Augusta Maria, Caroli M. B. Reg. Filia, Guilhelmi Princ. Aur. Sponsa. Zur Linken, noch über dem Unterrande, liest man: G. HONDTHORST pinxit. L. A SIEGEN inv. et fecit. Diese letztere Inschrift ist aber auf einem dunklen, mit Grabstichelschraffirungen bewirkten Grunde gestochen, und demnach nicht leicht zu lesen. (39) Dieses Blatt ist 19 Z. 2 Lin. hoch, 15 Z. 3 L. breit. Der Unterrand, von 6 Lin. in der Höhe, ist auf einem besonderen Kupferstreifen abgedruckt; es ist daher zu glauben, dafs es auch Abdrücke, ohne diesem Unterrande, und also ohne Unterschrift, gibt.

Sonst hat man auch noch von ihm:

eine heil. Familie. Die Mutter Gottes ist sitzend vorgestellt; sie hält das Jesuskind, hinter ihr ist der kleine heil. Johannes, und ihr gegenüber der heil. Joseph, der mit einer Hand seine Brille, mit der andern ein Buch hält, nach CARRACCI, mit folgender Inschrift: Eminentissimo Principi Domino D. Julio Mazarini S. R. E. Cardinali etc. Novi hujus sculpturae modi primus inventor LUDOVICUS A SIEGEN humilissime offert, dicat et consecrat. Anno 1657. Ferner:

ein Porträt der Gemahlin Ferdinand II., Eleonora Gonzaga.

Die auf LUDWIG SIEGEN folgenden vorzüglichsten Schabkünstler sind:

BEI DEN DEUTSCHEN.

A. DIE ÄLTEREN.

531.

THEODOR CASPAR VON FÜRSTENBERG, Domherr von Mainz und Speyer, und Oberster. Er trieb Mahlerei und Schabkunst. Er lebte zur Zeit LUDWIGS VON SIEGEN, und hatte wahrscheinlich die Schabkunst von ihm

gelernt. Seine nur wenigen Blätter werden als Seltenheiten gesucht; eines derselben, das Bildniſs des Erzherzoges Leopold Wilhelm von Österreich, Generalissimus der k. k. Armee, ist mit der Jahrzahl 1656 bezeichnet.

532.

Johann Friederich von Eltz, ein in der Kunstgeschichte ganz unbekannter Künstler. Man hat von ihm ein nach des obigen T. C. Fürstenberg's Mahlerei geschabtes Porträt des Churfürsten von Mainz, Johann Philipp, welches, zu Folge der darunter befindlichen Inschrift, sein erster Versuch war; dieselbe lautet:

Quam Princeps tibi charta refert, non pinxit Apelles,
Sed primo lubens pollice sculpsit ab Eltz u. s. w.

Wahrscheinlich lieſs Eltz es bei diesem ersten Versuche bewenden; ich wenigstens habe nie ein anderes Blatt von ihm gesehen.

533.

Johann Jacob Kremer, ein ebenfalls unbekannter Künstler. Er hat sich unter einem von ihm sehr mittelmäſsig geschabten Porträte des Churfürsten von Trier, Carl Caspar, als einen Schüler des oben genannten T. C. von Fürstenberg auf folgende Art angegeben: Johannes Jacobus Kremer Mosellanus, discipulus D. T. C. de Fürstenberg.

534.

Martin Dichtl, Mahler und Kupferstecher von Nürnberg, welcher, wie es scheint, um die Zeit der obengenannten Künstler lebte.

535.

Johann Franz Leonart, nicht Leonhard, geboren, nach einigen Schriftstellern, zu Dünkirchen i. J. 1633, welcher zu Brüssel, zu Nürnberg und zu Berlin gearbeitet hat. Er starb zu Nürnberg i. J. 1687. Er verfertigte meistens Porträte in den Jahren 1669 bis 1672, und unterzeichnete sich öfters bloſs mit den Buchstaben J. F. L. in Cursivschrift.

536.

Benjamin Blocke, Mahler und Schabkünstler, geb. zu Lübeck i. J. 1631. Nach seinen Reisen in Italien

hielt er sich die übrige Zeit seines Lebens zu Nürnberg und Regensburg auf. Man hat von ihm einige ziemlich gut geschabte Porträte, wovon eines, Marquard, Bischof von Eichstätt, mit der Jahrzahl 1671 bezeichnet, und ein anderes, Friederich Wilhelm, Churfürst von Brandenburg, mit der Bemerkung versehen ist, daſs es Bloch alla maniera nuova verfertiget habe.

B. DIE NEUEREN.

537.

Unter den neueren deutschen Künstlern des achtzehnten Jahrhundertes gab es nur wenige, die sich auf die Schabkunst verlegten; auch sind derselben Arbeiten in geringer Zahl, und von keiner besonderen Bedeutung. Unter die merkwürdigsten gehören die drei folgenden Professoren der Schabkunst in der Wienerakademie der bildenden Künste.

538.

Johann Jacobe, geb. zu Wien i. J. 1733, gest. i. J. 1797. Er war Anfangs Mahler unter Meytens's Leitung, dann Kupferstecher in der Schabkunst, die er zu London erlernte. Seine Blätter sind von bedeutender Zahl, und unter diesen sehr selten:

die Wiener Künstler-Akademie, nach Quadal;

Prinz Nassau, welcher einen Tiger erlegt, nach Casanova;

Miſs Monckton, nach Jos. Reynold's;

Omai, nach Ebend.

539.

Joh. Pichler, geb. zu Botzen in Tirol i. J. 1766, gest. i. J. 1806. Ein vortrefflicher Schabkünstler, welcher nach Jacobe's Tode durch einige Zeit den Unterricht der Schabkunstschule in der Wiener Künstlerakademie besorgte. Er hat viele groſse, und meisterhaft geschabte Blätter geliefert, worunter die zwei folgenden die seltensten sind:

Brutus, nach H. Füger: 1804;

Virginia, Gegenstück des vorigen; nach Ebend. 1806.

540.

Vinzenz Kininger, Zeichner, Schabkünstler

und noch lebender Professor der Schabkunstschule an der Akademie zu Wien. Die von ihm geschabten Blätter sind durchgehends vortrefflich, und können den Arbeiten der vorzüglichsten engländischen Schabkünstler an die Seite gesetzt werden. Seine Virginia, nach Füger, dasselbe Gemählde, welches zwei Jahr darauf auch Pichler stach, gehört unter die vollkommensten Erzeugnisse der Schabkunst.

BEI DEN NIEDERLÄNDERN.

541.

Johann Thomas, geb. zu Ypern um d. J. 1610, ward i. J. 1652 des Kaisers Leopold Hofmahler. Ich kenne von ihm zwei Blätter, den heil. Carl von Borromä, und den heil. Ignatius Loyola, welche ganz aus der Kindheit der Schabkunst zu seyn scheinen.

542.

Wallerant Vaillant, Porträtmahler, geb. zu Lille in Flandern i. J. 1623, Schüler des Erasmus Guellinus, gest. zu Amsterdam i. J. 1677. Er lernte die Schabkunst von dem Prinzen Rupert, und arbeitete in selbiger eine bedeutende Anzahl von Stücken aus, die sehr gesucht und theuer bezahlt werden.

543.

Johann und Paul van Somer schabten zu Amsterdam um d. J. 1670 mehrere Platten, die fast gleichen Kunswerth haben. Einige derselben sind: J. van Somer, andere Paul van Somer, noch andere aber blofs van Somer, ohne Taufnamen, bezeichnet. Die Gesammtzahl der mir bekannten Blätter dieser zwei Sehabkünstler beläuft sich auf vierzig Stück.

544.

Abraham Blooteling, Zeichner, Kupferstecher mit der Nadel, dem Grabstichel und in schwarzer Kunst, geb. zu Amsterdam i. J. 1634. Sein Sterbjahr ist unbekannt. Er ist es, welcher den nun üblichen Granierstahl, die Wiege, erfand. Vor ihm gebrauchte man zur Granirung der Platten gestählte Walzen, nach Art feiner Feilen behauen. Übrigens haben die geschabten Blätter dieses Künstlers kein besonderes Verdienst.

545.

Gerhard Valk, Zeichner und Kupferstecher mit dem Grabstichel und in der Schabkunst, geb. zu Amsterdam um d. J. 1606. Er war zuerst Bedienter bei Blooteling, der ihn die Stecherkunst lehrte, und in der Folge dessen Schwester heirathete. Mit seinem Schwager ging er nach England. In London arbeitete Valk für David Loggan, und nach seiner Rückkehr nach Holland mit Peter Schenk. Seine geschabten Blätter stehen jenen seines Lehrers nicht nach.

546.

Johann van Gole, Zeichner und Kupferstecher mit dem Grabstichel, und in schwarzer Kunst; geb. zu Amsterdam um d. J. 1660. Seine geschabten Blätter haben nichts an sich, das sie wesentlich in der Kunst auszeichnet. Unter seine besten Blätter zählt man das Porträt des Landgrafen Carl von Hessen, gest. i. J. 1696, und jenes des auf einem Armstuhl sitzenden Burgermeisters von Leiden, Rippert von Groenendick, nach Peter Slingelandt. Das letztere ist sehr selten.

547.

Johann Verkolje, geb. zu Amsterdam um d. J. 1650, gest. i. J. 1693. Ein verdienstvoller Mahler, welcher verschiedene Blätter nach seinen eigenen Gemählden mit schöner Ausführlichkeit geschabt hat. Die Gesuchtesten derselben sind:

Venus und Adonis in einer Landschaft;

ein nach der linken Seite laufendes Bologneser Hündchen;

ein dergleichen Hündchen, gegen die rechte Seite gewandt, und bellend vorgestellt;

ein getiegerter Jagdhund, stehend und gegen die rechte Seite gewandt.

548.

Nicolaus Verkolje, geb. zu Delft i. J. 1673, gest. zu Amsterdam i. J. 1746. Er war Sohn und Schüler des obigen, und mahlte zuerst Porträte, hernach historische und Conversationsstücke im Geschmacke seines Vaters, den er jedoch übertroffen hat. Als Schabkünstler hat er

grofse Verdienste. Auf sehr fein grundirten Platten, wie alle seine Vorgänger sie nicht zuzubereiten wufsten, schabte er verschiedene Blätter mit einer Ausführlichkeit, die man in den ersteren, meistens auf chinesischem Papiere gemachten Abdrücken nicht genug bewundern kann. Diese sind im Allgemeinen sehr gesucht, die seltensten sind folgende:

das unter dem Namen des Bordells bekannte Blatt, wo man einen schlafenden Jüngling bemerkt, der seinen Kopf auf den Schoofs eines Freudenmädchens stützt, das ihm die Börse entwendet; nach seinem eigenen Gemählde;

der Mann, welcher in der linken Hand ein Licht, und in der rechten eine unzüchtige Zeichnung hält, die er einem jungen, sich davon abwendenden Weibe zeigt; nach Arnold van Houbraken;

der Mahler, dem ein nacktes junges Weib zum Modelle steht, nach Ebend.;

die heil. Familie; nach Adrian van der Werff;

der Schmaufs junger Männer und Weiber auf der Terrasse eines Gartens. Man bemerkt ein Knäbchen, das einen Hund anpisset; nach Joh. Bapt. Weenix;

Diana und ihre Nymphen; nach seinem eigenen Gemählde.

549.

Aus den neueren Zeiten haben die Niederländer keinen bedeutenden Schabkünstler aufzuweisen.

BEI DEN ENGLÄNDERN.

Die Zahl der engländischen Schabkünstler ist sehr grofs, aber ich werde hier nur die allermerkwürdigsten derselben anführen, und diese sind folgende:

550.

Johann Smith, der Ältere, geb. zu London um d. J. 1654. Seine ältesten Blätter sind von dem Jahr 1683, die neuesten von d. J. 1721. Sein Sterbjahr ist unbekannt. Er war der beste Schabkünstler seiner Zeit. In seinen Blättern ist die Zartheit der Ausführung, und die Geschicklichkeit, womit er überhaupt den Geist seiner Urbilder aufzufassen wufste, lobenswerth. Er hat an die 330 Blätter,

meistens Porträte, und zwar nach Kneller allein gegen 120, aber auch mehrere historische Gegenstände geschabt. Seine Porträte haben alles, in des Künstlers Tagen, zum Theil auch in der Vorzeit, in England durch Rang und Verdienste, im Staat und in der Kirche, durch Wissenschaft und Kunst, und, was die Frauen betrifft, durch Schönheit und Tugend berühmte, zum würdigen Gegenstande, und sind demnach auch als Denkmähler der Geschichte von wahrhaft grofsem Werthe. Selten darunter sind:

Mistrifs Crofs, nach Hill, unter dem Namen der kleinen Wittwe bekannt;

die Gräfin von Salisbury, nach Ebend.;

Anton Leigh, genannt der spanische Mönch: 1689, nach G. Kneller;

Friederich, Herzog von Schomberg, zu Pferd: 1689, nach Ebend.;

Grinlin Gibbons, nach Ebend.;

Cloudislly Showell, nach Wilh. de Ryck;

Gottfried Schalcken, nach ihm selbst;

eine heil. Familie, nach Fr. Barozzi;

eine desgleichen, nach Schidone;

eine desgleichen, nach C. Maratti;

die heil. Magdalena, nach C. Smith;

dieselbe Heilige, nach G. Schalcken;

Venus und Amor, auf einem Bette liegend, nach Lucas Giordano;

Venus auf einer Muschel stehend, nach Correggio;

die Liebschaften der Götter, eine Folge von 9 Blättern, nach Titian;

eine Landschaft mit ruhenden Schafen, nach J. van der Meer.

551.

Jacobus Mac-Ardell, geb. in Irland um d. J. 1710, gest. zu London i. J. 1765. Dieser Künstler hat nahe an die 250 Blätter vortrefflich geschabt. Das seltenste derselben ist Romeo und Julie.

552.

Theodor Freye, gest. zu London i. J. 1762. Ein vortrefflicher Mahler, welcher über zwanzig Porträte und idealische Köpfe in Lebensgröſse nach eigenen Zeichnungen mit groſser Kunst und Einsicht meisterhaft geschabt hat.

553.

Johann Dixon. Er hat in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts viele theils Bildnisse, theils historische Gegenstände, und zwar mehrere derselben nach eigenen Zeichnungen mit Kraft, Geist und Geschmack herausgegeben. Selten sind:

das Porträt des Lordmayors von London, Wilhelm Beckfort, in ganzer Figur: 1771;

Rembrandt's frame Macker, nach Rembrandt;

des Grafen Ugolino und seiner Kinder Hungertod im Kerker, nach Josua Reynolds: 1774;

eine Tigerinn, nach G. Stubbs.

554.

Thomas Watson, geb. zu London i. J. 1748, gest. daselbst i. J. 1781. Er hat eine bedeutende Anzahl guter Blätter, theils Porträte, theils historische Vorstellungen hinterlassen. Die unter dem Namen der Schönheiten von Windsor bekannten Bildnisse der Lady Fanny Whitmore: 1778; Henriette Gräfin von Rochester: 1779; Francisca, Herzogin von Richmond; Elisabeth, Gräfin von Northumberland; Amalie, Gräfin von Ossory, und Barbara, Herzogin von Cleveland, sämmtlich Kniestücke, nach Peter Lely, sind selten.

555.

Jacob Watson, vermuthlich des vorigen jüngerer Bruder, arbeitete um d. J. 1770 bis 1780 in einer schönen und meisterhaften Manier. Seine vielen, gröſstentheils nach Josua Reynolds geschabten Porträte werden sehr gesucht.

556.

Wilhelm Pether, geb. um d. J. 1730, blühte zu London um d. J. 1760. Seine Blätter sind zart, verständig und geschmackvoll geschabt. Er arbeitete auch mehrere

derselben nach seinen eigenen Erfindungen. Die seltensten derselben zind:

ein alter Chimist in seinem Laboratorium: 1775, nach Joseph Wright; ein Meisterstück der Schabkunst;

ein des Nachts von zwei Pilgern überraschter Naturforscher, welcher in einer Höhle, bei dem Licht einer Lampe, über ein Skelet nachzudenken scheint, nach Ebend.;

eine Zeichnungsakademie, wo mehrere junge Künstler nach einer weiblichen Statue zeichnen: Nachtstück, nach Ebend.;

eine Hufschmiede: 1771, nach Ebend.

557.

Valentin Green, geb. zu London um d. J. 1737. Er theilt mit dem folgenden Richard Earlom den Ruhm, die Schabkunst auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht zu haben. Er war gleich stark in Bildnissen, wie in historischen Stücken. Man hat von ihm gegen 250 Blätter, worunter folgende die seltensten sind:

die Steinigung des heil. Stephans, nach B. West: 1776;

Regulus: 1771, und Hannibal: 1773; zwei sehr grofse Blätter, nach Ebend.;

ein Philosoph, welcher ein Experiment mit der Luftpumpe zeigt: 1769, nach Joseph Wright.

558.

Richard Earlom, der gröfste Schabkünstler Englands. Er lebte in den letzten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts. Keiner brachte es so weit, Ausführlichkeiten mit solcher Reinigkeit und Geschmack in der Schabkunst hervorzubringen, wie er. Er ist der Erste, welcher mit einer geistvollen Nadel geätzte Striche und Punkte in das Geschabte einmengte, und dadurch Kraft und Bestimmtheit mit dem glücklichsten Erfolg bezweckte. Er bereitete seine Platten mit einer höchst engzähnigen Wiege zu, daher bothen sie in den dunkelen Stellen den feinsten Sammet dar, warfen aber aus derselben Ursache auch nur eine geringe Zahl von Abdrücken ab. Die seltensten aus dem ungefähr hundert Blättern dieses Künstlers sind:

eine Schmiede: 1771, nach Jos. Wright. Grofses Blatt in die Höhe;

der Eisenhammer: 1773, nach einem von Ebend. i. J. 1772 verfertigten Gemählde. Ein grofses Blatt in die Breite;

ein Blumenstück: 1778, und das Gegenstück;

ein Fruchtstück: 1781. Beide nach Johann van Huysum.

559.

Die Italiener und die Franzosen haben aufser einigen sehr wenigen unbedeutenden Schabkünstlern keinen aufzuweisen, welcher hier besonders anzuführen wäre.

SIEBENTE STICHGATTUNG.

(Die le Blon'sche Manier mit bunten Farben).

560.

Der Erfinder dieser Stichgattung ist Christoph le Blon, ein Mahler, geb. zu Frankfurt am Mayn i. J. 1670. Er kam um das Jahr 1704 nach Amsterdam, um Proben seiner neuen Erfindung zu verfertigen; da er aber hier keine Unterstützung fand, ging er nach London, wo er i. J. 1721 verschiedene Stücke herausgab. Hierzu bediente er sich der Lotterie. Allein diejenigen, welche die Preise gewannen, schienen dieselben nicht in grofser Achtung zu halten. Zuletzt kündigte er eine vollständige Anatomie in zwölf grofsen Blättern an, von deren Nutzbarkeit man sich soviel versprach, dafs le Blon in kurzer Zeit zwei Tausend Subscribenten von fünfzehn Pfund Sterling erhielt. Da er sich aber gleichwohl nicht hinlänglich bemittelt fand, dieses grofse Werk auszuführen, und auch überdiefs seine zuerst herausgegebenen Blätter nicht den Beifall gewannen, den er gehofft hatte, verfügte er sich i. J. 1735 nach Paris, wo er zuerst ein Marienbild, nach Karl Maratti, dann noch einige andere gelungene Stücke herausgab. Der König liefs ihm hierauf (den 12. Nov. 1737) ein Privilegium ausfertigen, mit der Bedingung, in Gegenwart einiger Commissäre, Versuche seiner Kunst zu machen, und diesen alle seine Geheimnisse zu eröffnen, welches

Privilegium ihm auch den 1. April 1738 wieder bestätiget wurde. Er hatte nun aber schon ein sehr hohes Alter erreicht, und starb bald darauf, nämlich im Mai 1741 (40).

Aufser le Blon gab es sehr wenige Künstler, die in dieser Stichgattung gearbeitet haben; diese sind:

561.

Johann Fabian Gautier, aus Marseille gebürtig, welcher, nach seiner eigenen Angabe, das Geheimnifs, gefärbte Kupferstiche zu verfertigen, ebenfalls erfunden haben soll. Er kam um d. J. 1737, ungefähr zwanzig Jahr alt, nach Paris, eben zu der Zeit, als le Blon kurz vorher sich daselbst niedergelassen hatte, und machte sich durch einige Versuche bekannt. Da aber le Blon durch ein Privilegium das ausschliefsende Recht erhielt, Gemählde mit drei Platten zu drucken, liefs Gautier sich als Gehülfe bei le Blon aufnehmen. Die beiden Künstler entzweiten sich aber bald, und Gautier verliefs le Blon schon nach sechs Wochen wieder. Er verfertigte unterdessen für sich vier und zwanzig verschiedene Stücke, nach seinem eigenen Systeme, welches jedoch von dem le Blon'schen sich im Wesentlichen nur dadurch unterschied, dafs dabei auch eine schwarze Platte angewandt wurde, bis er nach le Blon's Tode, i. J. 1741, desselben Privilegium erhielt, und dann erst seine Arbeiten zum öffentlichen Verkauf ausstellen konnte. Er starb i. J. 1786.

562.

Johann l'Admiral, welcher zwischen den Jahren 1737 und 1741 in Leyden für die Werke des berühmten Artztes Ruysch verschiedene sehr schön gearbeitete Blätter verfertiget hat.

563.

Eduard Gautier Dagoty, Fabian's zweiter Sohn, geb. i. J. 1745, welcher um d. J. 1780 eine Folge von zwölf Blättern, gröfstentheils nach den Gemählden der Gallerie des Herzogs von Orleans herausgab. Da er in Frankreich nicht sein Glück machen konnte, ging er nach Italien, und starb zu Florenz im Jahr 1783.

564.

Karl Lasinio, ein Venezianer, gab in dieser

Stichgattung um d. J. 1780 verschiedene historische Blätter heraus. Eine seiner besten Arbeiten ist jedoch das Porträt Eduards Dogoty, welches mit folgender Inschrift versehen ist: Portrait d' Edouard Dagoty, inventeur de la gravure en couleurs, né à Paris l'an 1745, mort à Florence l' 8. May 1783 —— Peint par Kanchsius —— Gravé et dessiné par de Lasinio. Imprimé par Labrelis.

ACHTE STICHGATTUNG.

(Der französische Kreidenzeichnungsstich.)

565.

Um die Ehre der Erfindung dieser Stichgattung bestritten sich Nicolaus Magny, ein Feldmesser, Gonord Egidius Demarteau, und Johann Carl François, welche alle sie i. J 1756 zugleich gemacht haben wollten. François (geb. zu Nancy i. J. 1717, gest i. J. 1769) verfiel auf diese Kunst schon i. J. 1740, aber die Versuche, welche er machte, kamen erst i. J. 1757 zum Vorschein; sie gewannen so großsen Beifall, das dem Erfinder deshalben von dem Könige eine jährliche Pension von sechshundert Franken und der Titel: Graveur des desseins du cabinet du Roi verliehen wurde.

566.

Demarteau, geb. zu Lüttich i. J. 1722, gest. zu Paris i. J. 1776, soll, zu eben dieser Zeit, diese Stichgattung erfunden haben. Gewiſs ist es, daſs er sie mit neuen Kunstgriffen bereichert, und der Welt eine Menge schätzbarer in derselben ausgeführten Arbeiten (über 560 Blätter) hinterlassen hat.

567.

Bald nach der Erfindung dieser Stichgattung erweiterte ihren Nutzen Ludwig Bonnet, ein Pariser, dadurch, daſs er, der Erste, darauf verfiel, sie zur Nachahmung der Pastellgemählde anzuwenden. Er ging hierbei nach le Blon's Grundsätzen zu Werke, nahm mehrere Farben, bestimmte zu jeder derselben eine besondere Platte, und druckte diese auf Ein Blatt ab. Der Unterschied zwischen le Blon's und Bonnet's Platten liegt also nur darin,

dafs jene geschabt, diese mit Rolleisen und Mattoir's punktirt sind.

568.

Die Erfindungen der Künstler François, Demarteau und Bonnet erhielten solchen Beifall, dafs mehrere andere Künstler, denen die dabei gebrauchten, von ihren Erfindern geheim gehaltenen Kunstgriffe unbekannt waren, mit Eifer sich verwendeten, jeder auf seinem Wege, die Kunst zu erlangen, Kupferstiche in der Kreidenzeichnungsmanier hervorzubringen. Unter diesen zeichnete sich vorzüglich aus:

569.

Cornelius Ploos van Amstel, geb. zu Amsterdam i. J. 1731, gest. daselbst i. J. 1799. Dieser thätige Mann verfiel um d. J. 1758 durch anhaltende Bemühungen auf Kunstgriffe, Arbeiten auf Zeichnungsart in Kupfer zu bringen, welche aller Kenner Bewunderung erweckten. Er verfeinerte seine Erfindung immer mehr, und erhielt endlich am 8. Oktober 1769 über die Zweckmäfsigkeit seiner Kunstgriffe, und die damit hervorgebrachten schönen Arbeiten ein Certifikat, welches den Registern der Harlemmer Akademie der Wissenschaften einverleibt worden ist.

570.

In den jetzigen Zeiten wird diese Stichgattung fast nur in Frankreich allein betrieben. Unter den sie ausübenden Künstlern sind zwar manche sehr geschickt, aber nicht von der Wichtigkeit, dafs sie hier besonders angeführt zu werden verdienten.

NEUNTE STICHGATTUNG.

(Die englische Punktir - Stichgattung.)

571.

Die Erfindung dieser Stichgattung, welche ungefähr auf das Jahr 1760 fällt, rührt eigentlich von Jacob Bylaert, einem Mahler und Kupferstecher in Leyden, her, welcher die Kunstgriffe derselben in einer kleinen Abhandlung öffentlich bekannt gemacht hat. Weil sie aber Franz

Bartolozzi, der damals in London lebte, sehr bald, mit einigen besonderen Verbesserungen bereichert, ausübte, und eine Menge schöner Blätter herausgab, so wird insgemein er für den Erfinder derselben angesehen.

Die merkwürdigsten Kupferstecher in dieser Stichgattung sind:

572.

Der eben angeführte Franz Bartolozzi, von welchem jedoch zu bemerken ist, daſs nicht alle punktirten Blätter, die seinen Namen führen, von ihm allein verfertigt sind. Da die in der von ihm eingeführten neuen Stichart bearbeiteten Kupferstiche sehr gefielen, und er die häufigen Bestellungen nicht mehr allein besorgen konnte, nahm er mehrere Schüler an, von denen er die von ihm selbst mit der Ätzung angelegten Platten weiters auspunktiren und vollenden lieſs.

573.

Wynne Ryland, Zeichner und Stecher mit der Nadel, dem Grabstichel und in der Punktmanier; geb. zu London i. J. 1732, und gest. daselbst i. J. 1783. Nachdem er zu Paris bei Franz Boucher im Zeichnen, und bei le Bas im Radiren sich vervollkommnet hatte, kehrte er nach London zurück, wo er mit einer Pension zum königlichen Kupferstecher ernannt wurde. Er arbeitete daselbst fast bloſs in der Punktirmanier, die damals in Aufnahme kam, und gab über vierzig Blätter heraus, die wegen ihrer besonders zarten Vollendung alles übertrafen, und, mit bunten Farben gedruckt, den feinsten Miniaturmahlereien gleichkamen.

574.

Thomas Burke, ein in der Zeichnung fester Schabkünstler, welcher in den Jahren 1770 bis 1780 in der damals noch neuen Punktirmanier mehrere sehr schöne Blätter herausgegeben hat.

575.

Die Italiener und die Franzosen haben sehr wenige Kupferstecher von Bedeutung in dieser Stichgattung aufzuweisen. Unter den Deutschen sind die vorzüglichsten:

Heinrich Sinzenich, geb. zu Manheim i. J. 1752, lebte noch i. J. 1819;

Carl Hermann Pfeiffer, geb. zu Wien um d. J. 1766, lebt noch;

F. John, geb. um d. J. 1770, Schüler des vorhergehenden; lebt noch.

Zehnte Stichgattung.

(Die Bister- oder Tuschart.)

576.

Als Erfinder dieser Stichgattung wird allgemein Joh. Baptist le Prince angegeben. Er betrieb sie zwar schon i. J. 1768, hielt aber die Kunstgriffe derselben bis zu seinem i. J. 1781 erfolgten Tode geheim. Bald darauf kaufte der König von Frankreich von dessen hinterlassenen Nichte das ererbte Geheimniſs gegen einen Jahrsgehalt ab, um es seiner Akademie zur öffentlichen Bekanntmachung mitzutheilen.

Die von le Prince verfertigten Bisterblätter sind mit den Jahrzahlen 1768 bis 1775 bezeichnet. Die Stücke mit 1768 sind sehr unvollkommen, und scheinen offenbar seine ersten Versuche in dieser Stichgattung gewesen zu seyn. Nun führt aber Rost (Handbuch u. s. w. Band VIII. S. 230) drei Blätter an, welche Saint Non nach Robert in schwarz und braun lavirter Manier schon i. J. 1766, folglich zwei Jahre früher, gestochen hat. Desgleichen sind die mit dem le Prince'schen Prozeſs auf das vollkommenste bearbeiteten, aus 190 Blättern bestehenden fünf Folgen, betitelt: Fragmens choisis dans les Peintures et les tableaux les plus intéressans des Palais et des Eglises de l'Italie, bereits in den Jahren 1772 bis 1775, folglich zum Theil, neun Jahre vor le Prince's Tod herausgekommen.

Es ergibt sich daher nicht allein, daſs le Prince seine Kunstgriffe nicht bis zu seinem Tod, wenigstens nicht gegen Saint Non müsse geheim gehalten haben, sondern es entsteht auch der Zweifel, ob le Prince wirklich der Erfinder gewesen sey. Denn, wenn man erwägt, daſs le Prince, wie man nicht zu bezweifeln scheint, seine ersten Versuche nicht eher als i. J. 1768 gemacht, Saint Non aber schon i. J. 1766 und 1767 mit demselben Verfah-

ren nach Robert mehrere Blätter herausgegeben hat; wenn man ferners betrachtet, dafs Saint Non, ein Dilettante, ein wissenschaftlich gebildeter Mann, und le Prince's Freund gewesen ist, so kann man allerdings auf die Vermuthung gerathen, dafs eigentlich Abbé Saint-Non der Erfinder dieser Stichgattung gewesen, und er die Kunstgriffe derselben seinem Freunde le Prince, mit oder ohne Bedingungen, als Eigenthum hinterlassen habe.

Dafs le Prince aus der öffentlichen Bekanntmachung dieser Stichgattung, er mag nun den Prozefs wirklich selbst erfunden, oder als Geschenk erhalten haben, Nutzen habe ziehen wollen, erhellet daraus, dafs man noch i. J. 1780 eine Ankündigung von ihm sah, worin er sich anboth, um einen gewissen Preis die eigentlichen Handgriffe dieser Stichgattung in einer ausführlichen Abhandlung unter dem Titel: Traité de la gravure en lavis, mit 30 bis 40 dazu dienlichen Kupfern durch Subscription bekannt zu machen, und dafs er das Geheimnifs, bei seinem bald darauf erfolgten Tode, seiner Erbinn als ein ihm bedeutend scheinendes Gut hinterlassen, und vermuthlich in seinem Testamente zur besten Nutzniefsung empfohlen hat.

Ich gebe diese Winke den Kunstgeschichtforschern blofs, um sie zu veranlassen, das Widersprechende und Dunkle, welches ich aus den öffentlich bekannt gemachten Nachrichten über le Prince's Erfindung aufgefunden habe, einst näher zu beleuchten, und über den eigentlichen Bestand der Sache bestimmtere Aufklärung zu verschaffen.

577.

Die Kunstschriftsteller führen auch noch die Franzosen Barabé, de la Fosse, Peter Franz Charpentier, den Schweden P. Flodding, die Engländer Arthur Pond und C. Knapton, den Nürnberger Joh. Adam Schweickard und den Holländer Ploos van Amstel als Erfinder dieser Stichgattung an, allein mehrere dieser Künstler haben weiter nichts gethan, als dafs sie schon bekannte Kunstgriffe anwandten, die sie, ein jeder auf seine Weise, in Verbindung setzten; und können daher nicht wohl als Erfinder angesehen werden. Andere haben zwar Kunstgriffe erfunden, aber sie waren der Absicht so wenig zusagend, dafs man sie, nachdem le Prince's Methode einmal bekannt gemacht war, weiters zu benützen nicht mehr würdig fand.

578.

Arthur Pond und C. Knapton gaben schon i. d. Jahren 1734 und 1735 Bisterzeichnungen in Kupfer heraus, allein es sind in denselben bloſs die Umrisse auf Kupfer geätzt, und die getuschte Arbeit ist mit zwei, drei auch vier Holzplatten, nach Art der Helldunkel (camaieux) hinzugesetzt.

579.

In den Jahren 1758 und 1759 verfertigte Johann Adam Schweichard für das Werk: Raccolta di cento Pensieri di Ant. Domenico Gabbiano etc. Firenze, 1762, in Fol., mehrere Blätter, welche leicht lavirte Zeichnungen von einem einzigen, höchstens zwei schwachen Tönen vorstellen; allein diese getuschten Tinten sind darin, ohne Zwischenmittel, bloſs mit dem auf das ledige Kupfer aufgegossenen Ätzwasser bewirkt, und die wenigen, meistens schmalen, stärkeren Schatten mit kleinen Raspeln, oder mit Grabstichel- und Nadelpunkten hinzugefügt.

580.

In Gemeinschaft mit Schweichard arbeiteten für dasselbe Werk, und auf die nämliche Weise auch Santi Pacini, Carl Gregori, Anton Ciocci, And. Scacciati, Joh. Baptist Galli, Joh. Baptist Cipriani, Ignaz Hugford und Vincenz Vangelisti.

581

Ob unter allen diesen Künstlern nun eben Schweichard der Erfinder dieser Methode gewesen sey, wie er in Füeſsli's Künstlerlexion genannt wird, will ich um so mehr, als die Erfindung von geringer Bedeutung ist, dahin gestellt seyn lassen.

582.

Mit Anwendung eben derselben Mittel haben auch die obengenannten Franzosen, dann Peter Floding und Ploos van Amstel ihre Blätter bearbeitet. Dieser Letzte hatte jedoch auch bei mehreren seiner Kupferstiche die le Prince'sche Methode, und zwar noch vor deren Bekanntmachung, angewandt (41).

583.

Brauchbarer, als die von den bereits angeführten

Künstlern angewandten Kunstgriffe, aber nunmehr ebenfalls von dem LE PRINCE'schen Processe ganz verdrängt, war eine Methode, welche STAPART, ein Kunstliebhaber i. J. 1773 in einer Abhandlung: Kunst, mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen, Nürnberg bei Weigel, in 8vo. bekannt gemacht hat, und in Folgendem besteht. (42) Wenn die Umrisse auf der Platte geätzt sind, und diese wohl gereinigt worden ist, überzieht man sie mit einem Firniſs, welcher durchsichtig und sehr dünn aufgetragen seyn muſs, damit man die geätzten Striche durch denselben hindurch deutlich ersehen kann. Während der Firniſs noch flüssig und warm ist, wird wohl gereinigtes und fein gepulfertes Meersalz oder auch Steinsalz mittelst eines engen Haarsiebes darüber verbreitet, und die Platte sodann noch einige Minuten über das Kohlfeuer gehalten, damit die Salzkörnchen durch den Firniſs hindurch bis unmittelbar auf das Kupfer eindringen können. Hierauf wird das überflüssige Salz von der Platte herab gerüttelt, diese abgekühlt, und endlich in einen mit Wasser gefüllten Trog gelegt. Hier lösen die am Firniſs anklebenden Salzkörnchen sich ganz auf, und lassen an ihrer Stelle eine unendliche Menge kleiner Lücken zurück, dergestalt, daſs bei einer Untersuchung mit dem Vergröſserungsglase der ganze Firniſsgrund, wie ein feines Sieb burchlöchert anzusehen ist. Durch diese kleinen Löcher muſs nun das Ätzwasser eindringen, und seine Wirkung auf das Kupfer machen; darum werden jene Stellen, welche ganz weiſs bleiben sollen, zugedeckt. Hierzu dienet am besten der Kolofoniumfirniſs, dessen sich die Schreiner zum Lackiren bedienen, und welcher, mit ein wenig Kienruſs vermischt, mittelst eines kleinen Haarpinsels aufgetragen wird. Ist die Platte auf diese Art zubereitet, so gieſst man das Ätzwasser auf. Dieses schonet alle mit dem Deckfirnisse verwahrten Stellen, und wirkt nur auf die Löcherchen, welche das Salz durch den Grundfirniſs gegraben hat. Sobald der erste, nämlich der schwächste Schatten in das Kupfer eingeätzt ist, wird das Scheidewasser abgegossen, die Platte getrocknet und der nun bewirkte erste Schattenton ebenfalls zugedeckt. Hierauf schüttet man das Ätzwasser wieder auf, um auch den zweiten Schattenton hervorzubringen, und widerholt man diese Operation mit dem Zudecken und Ätzen vier bis fünfmal, oder, nach Bedürfniſs, auch öfters, bis man alle Grade von Schattirung hervorgebracht hat.

584.

Es haben auch einige Künstler versucht, getuschte Kupferstiche mit dem Mordant hervorzubringen. Derselbe ist aus Meersalz oder Steinsalz, Salmiak, Grünspan und Syrop von altem Honig zusammen gesetzt. Dieser Mordant, mit einem Pinsel auf die blanke, oder auch auf die mit dem Salze durchlöcherte Kupferplatte aufgetragen, bewirkt verlaufende, sich abründende Schatten, wie man deren an den Wolken bei einigen Blättern des Ploos van Amstel sehen kann. Eben so dient er auch auf Platten, wo die ersten zwei Töne blofs mit dem Ätzwasser bewirkt wurden, den dritten stärkeren Ton hinzuzufügen. Zu diesen letzten, noch stärkeren Schatten haben einige Künstler auch die Silbersolution (in Salpetergeist aufgelöstes Silber) oder Kupfergeist, oder Aqua Regis, welche Materien mit dem Pinsel aufgetragen werden, gebraucht.

Allein, ich widerhole es, alle diese Kunstgriffe sind endlich als unbequem, und dem Endzwecke nicht gehörig zusagend, bei Seite gesetzt, oder vielmehr von der le Prince'schen Methode ganz verdrängt worden.

585.

Die merkwürdigsten Künstler, welche sich durch Arbeiten nach der le Prince'schen Methode ausgezeichnet haben, sind:

Johann Baptist le Prince selbst, geb. zu Paris i. J. 1733, gest i. J. 1781. Er war eigentlich Mahler, und stand als solcher in Achtung. Die von ihm in der Bistermanier herausgegebenen Blätter, welche er nach eigenen, meistens während seines Aufenthaltes in Rufsland gemachten Zeichnungen ausgeführt hat, belaufen sich auf 80 Stück.

586.

Johann Gottlieb Prestel, geb. zu Grünebach im Schwäbisch-Kemptischen i. J. 1739, gest. i. J. 1808 zu Frankfurt am Main. Er war Mahler in Oel und Pastell, verliefs jedoch diese Kunstzweige, um sich ganz der Kupferstecherei, besonders aber der le Prince'schen Stichart zu widmen. Seine Arbeiten dieser Gattung sind zahlreich und meistens sehr gelungen. Sie sind enthalten in folgenden drei Sammlungen:

Desseins du cabinet de Paul de Praun: 1776, 48 Blätter;

Desseins du cabinet de Gérard Joachim Schmidt à Hamburg: 1779, 30 Blätter;

Desseins des meilleurs peintres tirés de divers célèbres cabinets: 1782, 36 Blätter.

587.

Maria Catharina Prestel, des obigen Gattin, geb. zu Nürnberg i. J. 1747, gest. zu London i. J. 1794. Im Jahr 1786 ging sie, von ihrem Gemahle geschieden, nach London, wo sie sich mit ihrem seltenen Talente, Kupferstiche in der Bistermanier zu verfertigen, Ruhm und Vermögen erwarb. Man kennt von ihr gegen 30 sehr schöne Blätter; mehrere andere hat sie vor ihrer Reise nach London für die oben genannten Sammlungen ihres Gemahls gestochen.

588.

Wilhelm Kobell, geb. zu Mannheim um d. J. 1766. Dieser sehr verdienstvolle Mahler hatte zwischen den Jahren 1785 bis 1792 eine Zahl von 39 Blättern nach Gemählden niederländischer und deutscher Meister in der Bistermanier herausgegeben, die das gröſste Lob verdienen, und alles, was bis auf ihn in dieser Stichgattung geleistet wurde, weit übertreffen.

589.

Carl Kunz, Thier- und Landschaftmahler, geb. zu Mannheim i. J. 1770. Ein noch lebender, sehr geschickter Künstler, welcher sich ehedem auch viel mit der Kupferstecherei in der Bistermanier beschäftigte, und besonders durch drei sehr groſse Viehstücke nach Heinrich Roos, Paul Potter und Adrian van Velde, welche als Meisterwerke dieser Stichgattung anzusehen sind, rühmlichst ausgezeichnet hat.

EILFTE STICHGATTUNG.

(Die Farbentusch-Manier.)

590.

Diese Stichgattung ist i. J. 1762 von Peter Franz Charpentier, einem Kupferstecher zu Paris, erfunden

worden. Sie blieb bis auf gegenwärtige Zeit fast ganz allein das Eigenthum französischer Künstler, deren jedoch wenige sich damit abgaben. Die merkwürdigsten derselben sind:

591.

Franz Janinet, Zeichner, geb. zu Paris i. J. 1752. Lebte noch i. J. 1807.

592.

Carl Melchior Descourtis, geb. zu Paris i. J. 1753, des obigen Schüler, lebte noch i. J. 1803.

593.

Carl Benazech, gebürtig von London, lebte aber meistens in Paris. Er war Mahler und auch sonst ein sehr geschickter Künstler, wie dieses schon allein alle von ihm in dieser eilften Stichgattung nach eigenen Erfindungen ausgearbeiteten Kupferstiche beweisen.

DIE FORMSCHNEIDEKUNST.

594.

Man weiſs nicht, wann und von wem die Formschneidekunst erfunden worden ist. Weil sie aber mit der Verfertigung der Spielkarten eine vollkommene Ähnlichkeit hat, so kann man sicher annehmen, daſs sie von den Kartenmachern, Kartenmahlern, oder wie sie auch sonst heiſsen, Briefmahlern, herrühre; die gedruckten Karten aber sind zuerst in Deutschland, und zwar schon gegen der letzteren Hälfte des vierzehnten Jahrhundertes erfunden worden.

Die Kartenmacher waren demnach anfänglich die eigentlichen Formschneider, aber wahrscheinlich fiengen diese erst dann an, in Deutschland eine eigene Zunft auszumachen, als sie die Kartenmacherei auf die Seite setzten, und sich bloſs beschäftigten, Figuren und Bilder zu schneiden. Die eigentliche Epoche hiervon ist jedoch unbekannt; nur weiſs man, daſs sie den Namen Formschneider schon um das Jahr 1449 getragen haben.

Sie breiteten sich nach und nach sehr aus; denn die um das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts so zahlreich entstandenen Buchdruckereien, und die vielen Bücher, die mit Holzschnitten, nach dem Muster der Handschriften, von welchen man sie abdruckte, überschwemmt wurden, hatten aus Nothwendigkeit die Arbeiter dieser Profession so sehr vermehrt, daſs sie sich in mehrere Äste, nach den verschiedenen dabei vorkommenden Arbeiten, und eben deswegen in so viele besondere Professionisten vertheilen muſsten. Man findet daher, besonders in Nürnberg und Augsburg, zwischen den Jahren 1459 und 1486, neben den Kartenmachern, Kartenmahlern und Briefmahlern, auch Briefdrucker, Formschneider, Modelschneider, Modisten, Patronisten, Schachtelmahler, Illuministen und Schönmah-

ler, die alle zusammen eigentlich nur eine einzige Künstlerverbindung ausmachten.

Die alten Briefmahler und Patronisten setzten ihre Beschäftigung immer fort, und haben sich auch in verschiedenen Graden von Verbesserungen bis auf unsere Zeiten erhalten. Die Modelschneider gingen zu den Fabriken der Kotton- und Leinwanddrucker, und die Illuministen und Schönmahler zu den Kupferstechern über, in deren Diensten sie sich auch zum Theil noch jetzt befinden. Die Formschneider allein trennten sich von jenen ganz ab, und bildeten ihre Kunst allmählig weiter aus, besonders da auch die Zeichnungskunst mehreren Antheil daran zu nehmen anfieng.

595.

Am vortheilhaftesten zeigte sich die Formschneidekunst, als die Mahler anfiengen, sie in ihren Schutz zu nehmen. Die ersten derselben waren die beiden nürnbergischen Künstler Michael Wohlgemuth und Wilhelm Pleydenwurf, welche die Zeichnungen zu den Figuren machten, womit der Buchdrucker Anton Koburger das von ihm i. J. 1493 gedruckte Chroniken-Werk Hartmann Schedels ausgezieret hat. Aber die allerbesten Arbeiten in Holzschnitten rühren ohne Zweifel von Albert Dürer und einigen anderen Mahlern her, welche zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts gelebt haben.

596.

Indessen scheint die schon länger aufgestellte Frage, ob diese Künstler, welche sämmtlich Mahler waren, die mit ihren Namen oder Monogrammen bezeichneten Holzschnitte, oder auch nur einige derselben, selbst in Holz geschnitten haben, gegenwärtig beinahe mit Gewifsheit dahin beantwortet zu seyn, dafs sie den Formschneidern nur die Zeichnungen dazu hergegeben, höchstens diese auf die Holzplatten mit der Feder selbst übertragen, aber niemals selbst ausgeschnitten haben. Welche aber die Formschneider, deren erwähnte Mahler sich bedient haben, gewesen seyen, und wie sie geheifsen haben, darüber sind nur sehr wenige Nachrichten vorhanden.

597.

In den ersteren Zeiten, als die Formschneider keine

anderen Bilder schnitten, als welche sie in den Manuskripten fanden, und aus denselben mechanisch, und oft noch schlechter als ihre Urbilder nachmachten, waren sie in so geringem Ansehen, daſs man sie unmöglich als Künstler betrachten konnte. Alle xülographischen Werke dieser Zeit, als die Biblia pauperum, die Geschichte des heil. Johannes und der Apocalips, die Ars memorandi u. s. w. dann die einzelnen Blätter mit Heiligen, zeigen durchgehends einen solchen Mangel an Kunst im Zeichnen, und sind sämmtlich so plump, auch gröſstentheils bloſs in Umrissen geschnitten, daſs sie den unbedeutendsten Arbeiten unserer heutigen Kotton-Modelstecher weit nachstehen. Späterhin, nämlich zu Albert Dürers Zeiten, haben es wohl einige Formschneider in der Fertigkeit, die ihnen auf die Holzplatte schon vorgezeichneten Figuren feiner und sorgfältiger auszuschneiden, weiter als ihre Vorgänger gebracht, allein sie waren doch weiter nichts als Werzeuge der Mahler, nach deren Zeichnungen sie arbeiteten; sie selbst waren keine Zeichner, folglich keine eigentlichen Künstler. Man achtete, und wohl mit Recht, die Kunst der Zeichnung, welche auf dem Holzschnitte dargestellt war, und darum setzte der Urheber dieser Zeichnung seinen Namen oder sein Monogramm darauf; der Schnitt aber selbst würde nur als die Arbeit eines Handwerkers angesehen, der von dem Seinigen nichts hinzuzusetzen hatte, sondern bloſs gehalten war, jeden ihm vorgezeichneten Strich und Punkt genau auszuschneiden, folglich eine bloſs mechanische Arbeit zu verrichten. Aus dieser Ursache erschien auf dem Holzschnitte der Name des Formschneiders äuſserst selten, gewöhnlich gar nicht. Man bewahrte der Nachwelt den Namen des Erfinders der Zeichnung auf, jener des Formschneiders ward vergessen. So nimmt die Geschichte den Namen des Architekten einer groſsen Kirche oder eines prächtigen Pallastgebäudes auf, aber jenen des Maurermeisters übergibt die Welt der Vergessenheit.

598.

Die einzigen Formschneider aus Dürers Zeiten, deren Namen der Vergessenheit entrissen wurden, sind Hieronymus Andrä, eigentlich Resch, welcher auch Letternstecher und Stempelschneider war. Von diesem sagt Johann Neudorffer, Dürer's Zeitgenosse, bestimmt, (Murr's Journal Th. II. Seite 159) daſs er den gröſsten Theil von Albert Dürers Zeichnungen, und

unter anderen, namentlich den Triumphwagen Kaisers Maximilian I., der unstreitig die beste und schönste Holzschnittarbeit dieser Zeiten ist, in Holz geschnitten habe.

599.

Dann Jost de Negker, welcher viele Zeichnungen des Mahlers Hans Burgmaier in Holz stach, und auch auf einigen derselben seinen Namen beisetzte.

600.

Die Namen und Monogrammen von noch sechszehn anderen Formschneidern, welche ebenfalls um diese Zeit lebten, sind erst von mir der Welt bekannt gemacht worden, als ich im Jahr 1796 Maximilians I. Triumph herausgab, und bei dieser Gelegenheit, selbige rückwärts auf den Holztafeln mit gleichzeitiger Handschrift angemerkt fand. Allein alle diese Namen machen uns nur höchstens mit geschickten Handwerkern, mit Erzeugern feinerer Arbeiten, wie z. B. die Kleinuhrmacher sind, aber nicht mit Künstlern bekannt, und sind demnach nicht wichtig genug, für die Geschichte aufbewahrt zu werden. Diesemnach kann hier nicht die Frage seyn, welche Formschneider die besten und berühmtesten, sondern wer die Mahler und Künstler gewesen seyen, nach deren Zeichnungen die vollkommensten und merkwürdigsten Holzschnitte verfertigt worden sind. Und hier nennt man:

BEI DEN DEUTSCHEN.

601.

Albert Dürer. Man hat über 270 Holzschnitte, welche gröſstentheils mit dessen Monogramm bezeichnet sind.

602.

Hans Burgmaier, Mahler, geb. zu Augsburg i. J. 1473, gest. i. J. 1529. Er war Dürers Freund. Man hat über 660 Holzschnitte, die Theils sein Monogramm führen, Theils ihm aus anderen guten Gründen zugeschrieben werden.

603.

Hans Schäufelein, Mahler, geb. zu Nördlingen, man weiſs nicht, in welchem Jahr, gest. in seiner Vaterstadt i. J. 1539. Man kennt über 270, gröſstentheils mit seinem Monogramm bezeichnete Holzschnitte.

604.

L. Sunder, gewöhnlich genannt Lucas Cranach der Vater, Mahler, geb. zu Kronach i. J. 1470, gest. zu Weimar i. J. 1553. Man schreibt ihm über 150 Holzschnitte zu, wovon die meisten sein Monogramm führen.

605.

Hans Balduin Grün, Mahler, geb. zu Gmund. Er lebte zwischen den Jahren 1510 und 1534. Man kennt gegen 60 mit seinem Monogramm bezeichnete Holzstiche.

606.

Albert Altdorfer, Mahler, geb. zu Altdorf (wahrscheinlich Altdorf in Baiern) gest. i. J. 1538. Man hat von ihm über 60 sein Monogramm führende Holzschnitte.

607.

Hans Sebald Beham, Mahler und Kupferstecher. Er hat über 170 mit seinem Monogramm bezeichnete Holzschnitte herausgegeben.

608.

Nur auf den späteren Holzschnitten, nämlich jenen des siebenzehnten Jahrhunderts, findet man öfters das Monogramm des Formschneiders jenem des Zeichners beigefügt; aber das erstere ist meistens mit einem kleinen Messerchen, dem Werzeuge des Formschneiders, begleitet, daſs man also nicht in der Ungewiſsheit bleibt, welches von beiden Monogrammen dem Formschneider angehört.

609.

In den neuesten Zeiten zeichneten sich in der Formschneidekunst die zwei Berliner Buchdrucker Unger aus, nämlich: Johann Georg Unger, geb. zu Gose bei Pirna, i. J. 1715, gest. zu Berlin i. J. 1788, und dessen Sohn: Johann Friederich Gottlieb Unger, geb. zu Berlin i. J. 1740.

Diese beiden Männer haben nicht nur eine groſse Zahl schöner und geschmackvoller Vignetten für gedruckte Bücher, sondern auch sonst noch allerlei bedeutendere Blätter, meistens nach Meil's Zeichnungen, ausgeführt.

610.

Fr. W. Gubitz, ein zu Berlin noch lebender Form-

schneider, welcher es in diesem Kunstzweige sehr weit gebracht, und mehrere Blätter mit Feinheit und Geschmack ausgearbeitet hat.

BEI DEN NIEDERLÄNDERN.

611.

Die von den Deutschen herrührende Formschneidekunst drang gegen den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts am Rheine hinunter bis in die Niederlande. In Antwerpen war bereits i. J. 1435 eine aus Künstlern verschiedener Art zusammengesetzte Brüderschaft von S. Lucas, und i. J. 1442 eine eigene Gilde, welche aus Mahlern, Bildhauern, Steinmetzen, Glasern, Illuministen und Druckern bestand. Eine ähnliche Brüderschaft war auch i. J. 1454 zu Brügges, die aus Schreibern, Schulmeistern, Buchhändlern, Druckern (mit Holzformen) Illuministen, Buchbindern, Bildermachern und Formschneidern zusammengesetzt war.

Man findet diese Künstler bei späteren Schriftstellern unter dem Namen Plattdrucker, Spielkartenmacher, Heiligen-Printer, Figuer-Printer, Beldekkens-Printer ausgedrückt. Man hat aber von ihren Werken aus der ersteren Zeit nichts aufzuweisen. Ihre Mamen scheinen eben so, wie jene der deutschen Formschneider, in Vergessenheit gekommen zu seyn.

612.

Die vorzüglichsten Holzschnitte, welche nach Zeichnungen niederländischer Künstler verfertiget wurden, sind jene von folgenden Mahlern.

Johann Walther van Assen, geb. um 1490, blühte zu Amsterdam um d. J. 1517. Die wenigen Blätter, die man von ihm hat, ungefähr 25 an der Zahl, sind sehr selten.

613.

Lukas von Leyden, Mahler und Kupferstecher. Man hat ungefähr zwanzig Holzschnitte, von denen nicht zu zweifeln ist, dafs er selbst die Zeichnung auf die Holzplatten gemacht, und sie alle von einem und ebendemselben Formschneider hat ausstechen lassen.

614.

Heinrich Golzius, Mahler und Kupferstecher. Man hat bei zwanzig Blätter, die sein Monogramm führen, und im Helldunkel mit zwei auch drei Platten, aller Wahrscheinlichkeit nach, sämmtlich von Christoph van Sichem gestochen sind.

615.

Christoph van Sichem, Zeichner und Kupferstecher. Er blühte zu Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts. Es scheint fast gewiſs zu seyn, daſs die Holzschnitte, welche seinen Namen oder sein Monogramm führen (wenn dieses nicht neben einem anderen Namen steht) von ihm selbst in Holz geschnitten worden sind.

616.

Als geschickter Formschneider, und bloſs als solcher, ist bekannt Christoph Jegher, geb. um d. J. 1590, welcher viele schöne Holzschnitte nach Rubens gestochen hat. Er machte diese Stücke für Rubens, unter dessen Leitung, und wahrscheinlich sogar über desselben Federrisse.

IN FRANKREICH.

617.

Daſs die Franzosen um die Zeit, als die ersten in Holz geschnittenen Bücher und die Bilder der Heiligen in Deutschland bekannt wurden, Kenntniſs von dieser Profession, und die ersten Produkte der Holzschneidekunst aus Deutschland erhalten hatten, kann durch verschiedene Zeugnisse bewiesen werden.

Die Niederlande übten bereits in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Bilderdruckerei; es ist daher nicht zu zweifeln, daſs diese, sowohl wegen der Nachbarschaft mit den deutschen Provinzen, als auch wegen der näheren Gemeinschaft mit den Niederlanden, in Frankreich wenigstens eben so bald bekannt worden sind.

Nicht lange hernach kam auch wirklich die Profession der Brief- und Bildermahler unter dem Numen Dominotiers zum Vorschein. Zur Zeit der Erfindung der Buchdruckerei, scheinen sie sich aber in verschiedene Äste

getheilt zu haben; denn man findet nachher Cartiers, Dominotiers und Tailleurs d'histoires. Aus dieser letzteren Abtheilung sind die eigentlichen Formschneider (Graveurs en bois) entstanden.

Aber auch diese scheinen in Frankreich, wie allerwärts, blofs als Handwerker angesehen worden zu seyn, deren Namen man für die Geschichte aufzubewahren, nicht gewürdiget hat.

618.

Erst in den neueren Zeiten kennt man einige wenige Formschneider, die sich durch Geschicklichkeit und etwas bedeutendere Arbeiten ausgezeichnet haben, und diese sind:

619.

Ludwig Büsinck (vielleicht kein Franzose) geb. um d. J. 1590, welcher zu Paris um d. J. 1630 nach den Zeichnuugen des Mahlers Georg Lalleman ungefähr zwanzig Blätter, meistens in Helldunkel mit drei Platten, in Holz geschnitten hat.

620.

Die Papillon, nämlich: Johann Papillon, der Vater, geb. zu Rouen i. J. 1639, gest. zu Paris. Johann Papillon, der Sohn, und Johann Baptist Papillon, Johanns des Jüngern älterer Sohn; geb. zu Paris i. J. 1698, gest. i. J. 1776. Johann Baptist Michael Papillon, jüngerer Sohn Johanns des Jüngeren, geb. zu Paris i. J. 1720, gest. i. J. 1746. Joh. Nicolas Papillon, Johanns des Älteren jüngerer Sohn, geb. zu St. Quentin i. J. 1663, gest. zu Paris i. J. 1714, Maria Anna, geb. zu Rouillon, Johann Baptists Gattinn zweiter Ehe.

Alle diese haben sich, jedoch mehr durch Vignetten und andere Verzierungen, welche bei den zu ihrer Zeit gedruckten Büchern angewandt wurden, als durch gröfsere einzelne Blätter bekannt gemacht. Auch stachen sie nie nach eigenen Zeichnungen. Der Geschickteste aus allen war Johann der Jüngere. Johann Baptist hat sich weniger durch seine, zwar sehr zahlreichen Arbeiten, als durch seinen zu Paris 1766 in zwei Oktav-Bänden gedruckten Traité historique et pratique de la gravure en bois, einen Namen gemacht.

621.

Nicolas le Sueur, geb. zu Paris i. J. 1690. Er hat eine grofse Zahl von Holzschnitten verfertiget, die aber kaum die Mittelmäfsigkeit erreichten. Seine besten Arbeiten sind die Blätter, welche er in Helldunkel nach den Zeichnungen mehrerer grofsen Meister, für die Crozat'sche Sammlung, in Helldunkel, vermuthlich unter des Grafen Caylus Leitung, gestochen hat.

IN ENGLAND.

622.

Die Engländer scheinen die Formschneidekunst erst um die Zeit der bei ihnen eingeführten Buchdruckerei, das ist, zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts betrieben zu haben; aber sie haben keinen einzigen nur einigermafsen bedeutenden Künstler aus diesen Zeiten aufzuweisen.

623.

In den neueren Zeiten zeigte sich Johann Baptist Jackson, geb. um d. J. 1700, welcher i. J. 1745 zu Venedig bei J. B. Pascalini eine Folge von siebenzehn Holzschnitten in Helldunkel nach Titian herausgab, die zwar ihr Verdienst haben, doch aber wegen ihrer wenig richtigen Zeichnung und einer etwas zu grellen Abstufung von Licht und Schatten getadelt werden.

624.

In den letzten Zeiten fieng man in England an, die Formschneidekunst, jedoch nur zu Vignetten für gedruckte Bücher, lebhaft zu betreiben, und es haben sich in diesem Fache ganz vorzüglich ausgezeichnet:

625.

Joh. Bewick, geb. zu Ovingham bei Newcastle, welcher Beweise seiner hochgetriebenen Kunst in der History of Quadrupeds gegeben hat, die zuerst 1790 zu Newcastle, nachher 1792 zu London zum dritten Mal an das Licht trat. Nicht minder geschickt sind auch dessen noch lebender Bruder Thomas Bewick, dann Clennell und noch einige andere, welche aber sämmtlich nur Verzierungen zu Büchern schneiden.

IN ITALIEN.

626.

In Italien hat man die Formschneidekunst erst zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, und zwar gröſstentheils mittelst der Helldunkel, das ist mit zwei, drei, auch vier Platten betrieben.

VON DEN HOLZSCHNITTEN IN HELLDUNKEL.

627.

Es ist nicht bekannt, welcher Künstler zuerst die Helldunkel verfertigt hat. Die Italiener geben für den Erfinder derselben den Mahler Hugo da Carpi an, von welchem man ein Stück hat, das mit der Jahrzahl 1518 bezeichnet ist.

628.

Was die Helldunkel von nicht mehr als zwei Platten betrifft, so ist es wahrscheinlich, daſs sie vor jenen von mehreren Platten gemacht worden sind, weil sie einfacher bewerkstelliget werden, und eigentlich nur als vervollkommnete Produkte der gewöhnlichen, schon vorher betriebenen Formschneidekunst anzusehen sind, da im Gegentheil die Helldunkel von mehreren Platten (Camayeux) unstreitig das Ergebniſs einer weiter getriebenen Ausbildung und einer mehr komplizirten Arbeit betrachtet werden müssen.

Man hat daher Grund zu glauben, daſs die ersten Produktionen der Helldunkel von nicht mehr als zwei Platten in Deutschland, vor Hugo da Carpi, das ist, bevor die Italiener diese Kunst ausübten, gemacht worden seyn. Wenn wir uns an die Jahrzahlen halten, so finden wir das Jahr 1515 auf dem Rhinoceros vom Alb. Dürer; 1512 auf dem Porträte des Johann Paungartner, nach Hans Burgmaier; 1511 auf jenem des Pabstes Julius II.; so wie auf Adam und Eva, nach Johann Balduin Grün; 1510 auf dem Hexenritt, nach Ebend; 1509 auf der Ruhe in Egypten, nach Luc. Kranach; wir finden demnach fünf Helldunkel, geschnitten vor dem Jahr 1518, von verschiedenen deutschen Meistern, welche, was wohl zu bemerken ist, in verschie-

denen Provinzen Deutschlands lebten; da man doch kein einziges Helldunkel von zwei Platten kennt, welches in Italien von Hugo da Carpi herrühre. Zwar sind unter den neun und zwanzig diesem Meister zugeschriebenen Stücken, neun von zwei Platten, welche er vor dem Jahr 1518 könnte gestochen haben; allein man hat dagegen auch mehrere Helldunkel von den oben genannten deutschen Meistern, so wie von einigen anderen Künstlern derselben Nation, welche mit keiner Jahrzahl bezeichnet sind, und die eben auch entweder insgesammt, oder doch zum Theile vor dem Jahr 1509, das ist vor dem ältesten Datum der deutschen Helldunkel, könnten geschnitten worden seyn.

629.

Welcher aus diesen deutschen Formschneidern zuerst Helldunkel herausgegeben habe, ist nicht bekannt, aber man hat Ursache zu vermuthen, daſs es Johann Ulrich Pilgrim sey, weil seine Arbeiten dasselbe Alterthum, das in den Blättern aus der Kindheit der deutschen Kupferstecherei verbreitet ist, in einem so rein bestimmten Grade zeigen, daſs man allen Grund hat, ihnen die Classe vor den anderen erwähnten deutschen Helldunkeln anzuweisen.

630.

Die Zahl der italienischen Formschneider in Helldunkel ist nicht sehr bedeutend. Es gibt deren mehrere, von denen man nicht einmal den Namen weiſs. Diejenigen, welche sich am rühmlichsten bekannt machten, und deren Arbeiten am meisten gesucht werden, sind:

631.

Hugo da Carpi, von Modena. Er war, Vasari's Nachrichten zu Folge, ein mittelmäſsiger Mahler, aber in anderen Rücksichten ein sinnreicher Mann. Es ist gewiſs, daſs er ein vortrefflicher Zeichner war. Seine Holzschnitte zeigen durchgehends eben so viel Geschmack als Festigkeit und Richtigkeit in der Zeichnung. Man hat deren bei dreiſsig Stück, die sämmtlich nach Erfindungen berühmter Mahler gestochen sind. Zwei derselben führen die Jahrzahl 1518.

632.

Antonio da Trento, welcher wohl mit Anton

Fantuzzi dieselbe Person ist. Er war des Mahlers Fr. Mazzuoli Schüler, Kupferätzer und Formschneider in Helldunkel. Er lebte um d. J. 1530. Man kennt ungefähr 25 Blätter, die er nach den Zeichnungen seines Lehrers Mazzuoli und Josephs Salviati geschnitten hat.

633.

Jos. Nicolaus Vicentini, welcher ebenfalls ein Trientiner und Antonio da Trento's Zeitgenosse gewesen zu seyn scheint. Es gibt nur neun Holzschnitte, die man mit Grunde ihm zuschreiben kann.

634.

Andreas Andreani, geb. zu Mantua um d. J. 1540, gest. i. J. 1623, nach einigen 1626. Er war ein geschickter Formschneider in Helldunkel, aber diejenigen Schriftsteller, die sein Talent jenem des Hugo da Carpi an die Seite setzen, gehen zu weit, und scheinen nicht gewufst zu haben, dafs eine grofse Zahl von Helldunkel, welche seinen Namen oder sein Monogramm führen, nicht von ihm kommen, sondern von Hugo da Carpi, Antonio da Trento, Nicolaus Vicentini und anderen Formschneidern, die geschickter als er waren, geschnitten worden sind. Er brachte mehrere Platten dieser Meister an sich, stellte einige derselben wieder her, und gab sie alle, mit Beisetzung seines Namens, aufs Neue heraus. Übrigens liefs er sich von Künstlern helfen, deren Talent im Zeichnen ihm als Aushülfe nöthig war, um die Schwäche zu ersetzen, die er in diesem Theile der Kunst gehabt zu haben scheint. Die Inschrift, welche sich auf einer der Platten von Julius Cäsars Triumph, Andreanini's wichtigsten Arbeit findet, beweist, dafs Bernard Malpizzi, ein Mahler von Mantua, wenigstens die Zeichnung lieferte, wenn er nicht gar auch die Zusammenstellung und die Grade der Farben besorgte, und auf die Platten dasjenige, was Andreani zu stechen hatte, selbst aufgezeichnet hat.

635.

Bartholomä Coriolano. Er war der letzte merkwürdige italienische Formschneider in Helldunkel. Er arbeitete zu Bologna zwischen den Jahren 1630 und 1647. Man verwechselt ihn fast immer mit Johann Baptist Coriolan, von dem man einige Helldunkel hat, die er

in den Jahren 1619 bis 1625 gestochen hat, und welchen Füssli, wahrscheinlich durch Malvasia irre geführt, für einen jüngeren Bruder des Bartholomä ausgibt. Nach Bottari's Angabe war Johann Baptist Bartholomä's Vater, und ein Deutscher von Geburt.

636.

Da die verschiedenen Kupferstecherkünste eine Menge Vorzüge vor der Formschneidekunst haben, so ist diese nach und nach sehr in Verfall gerathen. Sie behauptet sich gegenwärtig nur noch bei Vignetten zur Verzierung gedruckter Bücher und bei gemeinen bildlichen Gegenständen, welche wohlfeilen Kaufes seyn sollen, und in einer so grofsen Menge abgedruckt werden müssen, dafs selbst mit dem Grabstichel tief geschnittene Platten sie zu geben, bei Weitem nicht vermögend wären.

637.

Die Helldunkel, welche einen gröfseren Werth, als die gemeinen, einfachen Holzschnitte haben, mufsten auch in Verfall gerathen, nachdem man Mittel gefunden hatte, dergleichen Blätter mit mehreren Farben, durch die weniger mühsame und besser anwendbare Kupferstichgattung, welche Bisterarbeiten nachahmt, hervorzubringen. Zwar geben dergleichen Kupferplatten, da sie sogar noch weniger dauerhaft als die gestochenen sind, ebenfalls eine viel geringere Zahl von Abdrücken, als die Holzstöcke; allein die Art von Zeichnungen, welche man damit verfertigt, besonders wenn es so freie Skizzen, wie diejenigen sind, die man in Holz zu schneiden pflegte, und also blofs für die eigentlichen Kenner einen Werth haben, finden so wenig Liebhaber, dafs die Kupferplatten leicht hinreichen, diese mit Abdrücken zu versehen, ja sogar zuweilen wieder eher abgeschliffen werden, als sie durch das Drucken abgenützt worden sind.

638.

Hier ist noch anzumerken, dafs einige Künstler, um freie Bisterzeichnungen nachzuahmen, die Kupferstecher- und Formschneidekunst, und zwar mit gutem Erfolge, vereiniget haben. Sie stachen oder ätzten die Umrisse, und machten die Schatten entweder mit einer, oder auch mit zwei Holztafeln dazu. Der erste, welcher solche Blätter heraus gab, war Cornelius Bloemaert. Die Franzo-

sen P. P. A. Robert, und dessen Gehülfen Nicolas und Vinzenz le Sueur, der Graf Caylus u. a. m. haben sich ebenfalls derselben Mittel bedient. E. Kirkalle, ein Engländer, machte um d. J. 1724 ähnliche Proben mit Schab- und Formschneiderkunst. Er ätzte die Umrisse, arbeitete die Schatten mit dem Granierstahl in die Kupferplatte, und machte die graue Papierfarbe sammt den weifsen Erhöhungslichtern auf die Holztafel. Allein auch diese Methoden sind aufser Übung gekommen, seitdem die Kupferstecherkünste mit der weit zweckmäfsigeren Verfahrungsart des le Prince bereichert worden sind.

VON DEM STEINDRUCKE.

639.

Der Steindruck ist i. J. 1799 von Alois Senefelder (geb. i. J. 1772) erfunden worden. Diese Erfindung ist nicht das Werk des Zufalls, sondern die Frucht des Nachdenkens und der emsigsten Bemühungen. Senefelders Versuche begannen eigentlich schon drei Jahre früher, aber sie brachten eben nicht viel Neues hervor. Seine damaligen Erfindungen waren eine zum Schreiben auf den Stein taugliche Tinte, welche zugleich dem Scheidewasser widerstand, dann ein brauchbares Werkzeug, um die durch Ätzung bewirkten erhabenen Züge für das Abdrucken einzuschwärzen. Er hatte demnach bloſs die Theorie des Holzstichdruckes auf Steinplatten angewandt, und er vermuthete damals noch gar nicht, daſs es eine von dieser, zu jener Zeit noch neuen Steinstichmanier, so wie von allen übrigen ganz verschiedene Druckart geben könne, welche ihm, zu erfinden, bestimmt war, und welche nicht, wie die übrigen, in rein mechanischen sondern ganz chemischen Eigenschaften der Materie ihren Grund hat.

640.

Im Jahr 1799 erhielt Alois Senefelder vom Könige Maximilian Joseph für seine Erfindung ein ausschlieſsendes Privilegium auf fünfzehn Jahre. Da er aber einerseits weder eigene Geldmittel hatte noch Unterstüzung fand, eine ordentliche Druckerei zu errichten, andrerseits mehr Chemiker als Zeichner war, folglich seine Erfindung von ihrer merkwürdigsten und vortheilhaftesten Seite, nämlich jener, Kreidenzeichnungen hervorzubringen, nicht gehörig geltend machen konnte, so ward zwar das Verdienst der Erfindung anerkannt, aber ihre Nützlichkeit nicht so allgemein und so schnell aufgefaſst, als man zu erwarten berechtiget war. Noch in diesem Jahr 1799 ging

er nach Offenbach, und errichtete daselbst für Herrn Anton André eine chemische Steindruckerei. Von da machte er eine Reise nach London, wo er in gleicher Absicht für Herrn Philipp André, des obigen Bruder, sich verwendete, und während eines Aufenthaltes von sieben Monathen sich tiefere Einsichten in der Chemie, so wie auch noch verschiedene andere für die Erweiterung seiner Erfindung nützliche Kenntnisse und Kunstgriffe erwarb.

In der Zwischenzeit benützten seine Brüder Theobald und Georg das ihm von seinem König ertheilte Privilegium für Baiern; da es ihnen aber nicht die gehofften Vortheile verschaffte, so verfügte sich Alois Senefelder nach seiner Rückkehr aus London, in Begleitung dieser seiner zwei Brüder, von Offenbach nach Wien, um dort ein besseres Glück zu finden. Er bemühte sich daselbst ein Privilegium für die kaiserlichen Staaten zu erhalten, das ihm auch i. J. 1803 gelang. Nach vielen fruchtlosen Bemühungen aller Art, sich hier auf eine ihm vortheilhafte Art ansäſsig zu machen, und die dazu nöthige Unterstützung zu finden, sah er sich genöthiget, sein Privilegium i. J. 1806 an Herrn Steiner in Wien zu verkaufen, um sich dadurch von den Schulden zu befreien, die er während seines dortigen Aufenthaltes zu machen gezwungen war. Nun kehrte er wieder nach München zurück, wo er endlich i. J. 1809 als Lythograph bei der königlichen Steuerkommission zu seiner groſsen Zufriedenheit angestellt worden ist.

Aus einem bisher höchst kummer- und sorgvollen Leben, welches Senefelder selbst nach allen Umständen und mit der gröſsten Aufrichtigkeit beschrieben hat, in eine ruhige und glückliche Lage versetzt, machte er immer neue Verbesserungen im Steindrucke, und erlangte er die Muſse, der Welt ein vollständiges Lehrbuch über den Steindruck mit eben der Offenheit zu übergeben, mit der er jederzeit, und zwar zu seinem eigenen Nachtheile, allen, die an seiner Erfindung Theil nahmen, und sich an ihn wandten, alle dahin Bezug habenden Kunstgriffe mitgetheilet hat.

641.

Anfänglich waren Schriftgattungen, Musikschriften, Tabellen und dergleichen die Gegenstände der Steindruckerei, und es blieb dem Freiherrn von Aretin, und dem Gallerie-Direktor von Mannlich in München vorbehalten, die neue

Erfindung dem Kunstfache näher zu führen. Man versuchte das königlich Baierische Handzeichnungs-Cabinet durch Steindruck herauszugeben, und dieser Versuch kam auch, nach besiegten mannigfaltigen Hindernissen, i. J. 1809 sehr glücklich zu Stande.

642.

Ein grofses Verdienst um den Druck und das Mechanische der noch jungen Kunst erwarb sich Herr Prof. Mitterer in München. Er wufste der Kreide mehr Festigkeit zu geben, und dem Drucke mehr Verlässigkeit. Auch ist er der Erfinder der sogenannten Roll- oder Sternpresse, welche er kürzlich so sehr verbessert hat, dafs sie, nach Senefelders eigenem Ausspruche, in ihrer letzten Gestalt fast Alles leistet, was man von einer vollkommenen Presse in Ansehung der Kraft, Geschwindigkeit und Bequemlichkeit in der Behandlung verlangen kann.

643.

Die Lythographie hat sich seit ihrer Erfindung schon ziemlich ausgebreitet, und ist in den vorzüglichsten Städten von Europa in Ausübung gebracht worden. Sie wurde in Frankreich und England durch Herrn André, in den letzteren Zeiten aber in Paris durch den Grafen Carl Lasterie und Herrn Engelmann, und in London durch Herrn Achermann zu mancherlei Arten von gedruckten Werken benützt. Zu Berlin errichtete Herr Major von Reiche eine grofse lythographische Anstalt. In Petersburg besteht sie ebenfalls schon mehrere Jahre, wird aber jetzt durch Freiherrn von Schilling besonders kultivirt. Sogar in Philadelphia, und, was noch merkwürdiger ist, in Astracan ist diese Kunst schon eingewandert, und freundlich empfangen worden.

Durch Strohhofer, einem Handlanger des Carl Senefelder, kam die Steindruckerei nach Stuttgard. Er gelangte mit Herrn Cotta, und durch diesen, mit dem Kunstliebhaber, Herrn Rapp in Verbindung, welcher letztere unter dem Titel: Das Geheimnifs des Steindrucks, ein Buch herausgab, welches diese Kunst zuerst öffentlich von ihrer wahren Seite würdigte.

In Wien besteht schon seit d. J. 1803 die chemische Druckerei des Herrn Steiner, und seit d. J. 1816 die des Herrn Gerold, welche beide von Aloys Senefelder selbst eingerichtet worden sind. Die wichtigste

lythographische Anstalt daselbst ist aber diejenige des k. k. General-Quartiermeisterstabes, deren Leitung dem k. k. Hauptmann Joseph von Kohl, Ritter des königl. Sardinischen S. Mauritii- und S. Lazari-Ordens anvertrauet ist, welcher manche neue chemische und technische Kunstgriffe erfunden, und sich überhaupt um die Vervollkommnung der Lythographie sehr verdient gemacht hat.

644.

Die Erfindung des Steindruckes ist ohne Zweifel eine der schönsten und merkwürdigsten Erscheinungen unseres Zeitalters, die nicht nur allgemeines Interesse erregt, sondern auch eine neue und unverwelkliche Blume in den Ehrenkranz des deutschen Genius gestiftet hat. Diese neue Kunst hat einen eigenen, selbstständigen Charakter, und darf deswegen nicht für einen Nebenzweig einer schon kultivirten Kunst angesehen werden. Ihre Eigenthümlichkeiten haben bis jetzt das Fortkommen derselben am meisten erschwert. Zwar ist sie, im Vergleiche mit den langsamen Schritten früherer Entdeckungen, noch immer rasch genug gegangen, was man nicht verkennen darf; allein in der Gründlichkeit und Stätigkeit der Grundsätze, nach welchen sie behandelt werden mufs, ist sie noch zurück, weil sie von den wenigen Einzelnen, die sich, jeder auf seinem Wege, darauf verlegten, auf verschiedene Art und mit ungleichem Erfolge betrieben, dadurch aber nur langsam erweitert, verfeinert und bis jetzt noch nicht auf diejenige Vollkommenheit, derer sie fähig seyn dürfte, gebracht worden ist.

645.

Aus diesen Ursachen, und mehr aus den mannigfaltigen, vielleicht niemals zu hebenden Schwierigkeiten, die die Ausübung der Lythographie darbiethet, läfst es sich erklären, warum sich noch keine Künstler von hoher Bedeutung gefunden haben, die es sich zum ernsten Geschäfte gemacht hätten, mittelst des Steindruckes Werke zu liefern, die auf den Rang vorzüglicher Meisterwerke Anspruch machen könnten.

Die allerbesten, mir bekannten Arbeiten im Steindrucke, und welche in jeder Kunstsammlung ihren Platz rühmlich behaupten werden, sind folgende, sämmtlich in München herausgegebene Werke, nämlich:

ALBERT DÜRERS christlich mythologische Handzeichnungen;

der königl. baierische Gemälde-Saal zu München und Schleifsheim. Von STRIXNER, PILOTY und Anderen;

Sammlung von Original-Handzeichnungen der vorzüglichsten lebenden baierischen Künstler in dem hierzu einzig geeigneten Steindruck;

Sammlung denkwürdiger Gebäude des Mittelalters in Deutschland. Aufgenommen und auf Stein gezeichnet von DOMINIK QUAGLIO.

NOTEN.

(1) Folgende Abhandlung ist ein Auszug aus dem von H. Heinrich Rapp vortrefflich verfaſsten, ausführlichen Werke: das Geheimniſs des Steindrucks in seinem ganzen Umfange, praktisch und ohne Rückhalt nach eigenen Erfahrungen beschrieben. Im Verlage der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Tübingen, 1810. 4to: und aus Alois Senefelders vollständigem Lehrbuch der Steindruckerei. München, 1818. 4to

(2) C. G. von Murr's Journal, II. Band, Seite 180; und Beiträge zu der Geschichte der ältesten Kupferstiche, von Ebend. Augsburg, 1804. 4to.

(3) Benvenuto Cellini. Due trattati dell' Oreficeria e della scultura. Firenze, 1731. 4to. Pag. 22.

(4) Lessing, Collectaneen zur Literatur, II. Band. Artikel: Niellum, in den gesammelten Werken dieses Schriftstellers. Berlin, 1793. XVI. Theil, Seite 194.

(5) Es scheint, daſs die Niellirkunst in enger Verwandtschaft mit der Enkaustik der Alten steht. Siehe Bulengeri de picura, plastice, statuaria libros II. Lugd., 1627. 8vo. Cap. V. VI. p. 113 u. s. w.

(6) Dieses Werk ist zuerst von Christian Leiste nach einem Manuscript der Wolfenbüttelschen Bibliothek herausgegeben worden. Die Capiteln 27, 28 und 31 handeln von der Niellirkunst. Siehe Lessing's sämmtliche Schriften. XVI. Theil, S. 196, und Morelli bibliotheca Naniana. Venetiis, 1776. 4to. S. 33, wo man ausführliche Nachrichten über Theophilus, über ein Manuscript seines Werkes, das sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien findet, und über einige andere Manuscripte desselben Werkes, die zu Paris und zu Leipzig sind, antrifft.

(7) L nzi, Storia pittorica della Italia. Bassano, 1795½—96 T. I. p. 77.

(8) Plinius, Hist. nat. Lib. 35. Cap. 2.

(9) Murr, Beiträge zu der Geschichte der ältesten Kupferstiche. S. 12.

(10) Murr, Journal u. s. w. II. B. S. 193.

(11) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften u. s. w. XX. B. S. 238.

(12) Adelung, Wörterbuch. Wort: Schroten.

(13) Sandrart, Academie u. s. w. Th. I. S. 220.

14) Zani, Materiali u. s. w. S. 6.

(15) Heineke, Idée générale u. s. w. S. 219.

(16) Zani, Materiali. S. 26.

(17) Er konnte wohl in dem einen oder anderen Jahre auch mehrere gestochen haben, aber es ist auch möglich, daſs manches Jahr verging, wo er keine einzige stach; denn man muſs erwägen, daſs Martin Schongauer ein eben so ruhmvoller Goldschmied, als berühmter Mahler war, daſs seine Arbeiten sehr gesucht wurden, und daſs er demnach oft nicht hinlänglich Muſse gehabt haben möge, Kupferstiche zu verfertigen.

(18) Vasari, Vitte de Pittori u. s. w. Siena, 1791. 8vo. T. I. Cap. XXXIII. P. 201. Di questo lavorò mirabilissimamente Maso Finiguerra Fiorentino, il quale fù raro in questa professione, come ne fanno fede alcuni Paci di niello in S. Gio. di Firenze, che sono tenute mirabile. Da questo intaglio di bulino son derivate le stampe di rame.

(19) Vasari, T. VII. Pag. 131. Il principio dunque dell' intagliare venne da Maso Finiguerra Fiorentino circa gli anni di nostra salute 1460, perchè costui tutte le cose che intagliò in argento per empirle di niello, le improntò con terra, e gittatovi sopra solfo lique fatto, vennero improntate e ripiene di fumo; onde a olio mostravano il medesimo che l'argento; e ciò fece ancora con carta umida e con la medesima tinta, aggravandovi sopra con un rullo tondo, ma piano per tutto, il che non solo le faceva apparire stampate, ma venivano come disegnate di penna. Fù seguitato costui da Baccio Baldini orefice Fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece, fù con invenzione e disegno di Sandro Boticello. Questa cosa venuta a notizia d'Andrea Mantegna in Roma, fù cagione ch'egli diede principio a intagliare molte sue opere.

(20) Herr von Murr hat sie unrecht übersetzt; man sieht, daſs er sie nicht recht verstanden hat. „Der Anfang des Kupferste-

chens kommt von Maso Finiguerra, einem Florentiner her, etwa gegen das Jahr Christi 1460. Dieser war gewohnt, in allen Sachen, die er in Silber stach, damit die Striche der Figuren sichtbar würden (per empirle di niello) Erdfarbe hinein zu reiben, und nachdem er erstlich zerlassenen Schwefel auf die Platte gegossen, so kamen die geschwärzten Striche gedruckt hervor. Feuchtete er sie dann mit Öhl an, so zeigten sie eben das, was auf dem Silber war. Diefs versuchte er nun auch mit einem angefeuchteten Papier, machte eben dieselbe Materie von Farbe, und liefs eine Walze über das Papier allenthalben, jedoch allmählig fest, weggehen, worauf das Gestochene auf dem Papier erschien, und so aussah, als ob es mit der Feder gezeichnet wäre.

(21) Baldinucci, delle Notizie de' Professori u. s. w. Firenze, 1769. T. IV. S. 4 — — e gettatovi sopra zolfo liquefatto, veniva in caso talmente improntato il suo lavoro, che datavi sopra una certa tinta a olio, ed aggravatovi con un rullo di legno piano carta umida, restava nella carta l'intaglio non meno espresso, di quel che fosse prima nell' argento, e parevan le carte disegnate con penna.

(22) Zani, Materiali u. s. w. S. 216. Narrano il Vasari ed il Baldinucci che il Finiguerra, quando aveva intagliata qualche opera, prima di riempirla di niello, la improntava con pasta di terra finissima; in questa vi gettava poi lo zolfo liquefatto; e che nello zolfo vi passava una tinta a olio da restare nei soli tagli, e facendovi calcare con un rulo di legno la carta, v'imprimesse i suoi desegni.

(23) Lanzi, T. I. Pag. 80. Pare anzi che tal pratica tenessero e il Caradosso e gli altri Italiani come una parte non picciola dell' arte loro; e che essi ancora da tali prove, e non dal caso, fosser diretti a perfezione il lor nielli.

(24) Zani, Materiali u. s. w, S. 217. L'operazione ingegnosa di gettare lo zolfo, e riempirne i tagli col nero di fumo, doveva farsi dal Finiguerra, per vedere, se il suo lavoro era perfetto, se vi era l'accordo, se nulla mancava al disegno, se alcuna cosa meritava correzione, e questo non poteva più farsi doppo gettato il niello. Ed era impossibile che potesse tutto ciò vedere nella stessa lastra di argento con i tagli voti, che languidamente pottevano mostrargli il disegno, e nulla affatto l'accordo. Nè sopra i tagli potteva gettarvi altra materia estranea, perchè avrebbe impedito di attacarvisi di poi il niello.

(25) Cellini, Cap. II. S. 24. „Perchè la bellezza del niellare consiste, che egli venga unito, e senza certi bucolini, perciò bisogna farlo bollire nell' acqua con molta cenere di quercia, la quale ha da essere nettissima, e quest' effetto, che si fa, vien detto fra gli orefici fare una cenerata. Dopo che'l tuto intaglio sia stato nel calderone a bollire, dov' egli si pone colla detta cenere per ispazio d'un quarto d'ora, si dee di poi mettere in una catinella con acqua freschissima e nettissima, e con un pajo di setoline

nette strofinar benissimo l'intaglio, fin che sia pulito, e libero da ogni sorte di bruttura." Beinahe das nämliche Verfahren hat auch heut zu Tage statt, wenn es sich ereignet, dafs die Striche einer Kupferplatte mit verhärteter Druckerschwärze angefüllt sind. In diesem Falle mufs man sie mit Lauge aussieden, oder auch die Platte auf zwei kleine Feuerhunde legen, und ihre ganze Oberfläche Fingerdick mit fein gesiebter und mit Wasser angemachter Asche bedecken, sodann mit Papier oder Stroh unter derselben Feuer machen, damit die gefeuchtete Asche siedend werde; durch das Sieden löst sie alle Schwärze auf, und nimmt sie aus den Strichen fort.

(26) Zani, S. 217.

(27) Gori, Thesaurus veterum Diptychorum. Florentiae, 1759. T. III. S. 315.

(28) Lanzi, T. I. S. 79.

(29) Zani, Materiali u. s. w. S. 124. Note 45, und S. 219. E stato confrontato lo zolfo con la Pace d'argento minutamente in ogni piccola parte, ed in ogni taglio e non vi si è trovata variazione; onde il Finiguerra nella prova fattane non ha trovata alcuna parte da mutare o aggiungnere. Questo confronto esatto prova l'originalità. La copia è assolutamente impossibile, chè dopo fuso il niello non ha più luogo il getto; onde è fuori di dubbio che lo zolfo fu fatto di mano dello stesso Finiguerra. Questo ha anco un pregio superiore alla Pace di argento, per la sua antichità, ha presa una patina assai scura; è ancora in qualche parte consunta e sfregiata, ed il lavoro resta assai languido, che appena si rileva. Lo zolfo all' incontro è assai ben conservato, ed è di una espressione vivissima e brillante.

Der Verfasser der vortrefflichen Abhandlung über die Kupferstecherkunst, welche sich vorn im dritten Theile des von Robillard herausgegebenen Musée de France befindet, gibt (S. 29. Note 2) folgende Auskunft über den Schwefel des Herrn Durazzo. Er sagt: der Herr Senator Durazzo hat ihn stechen lassen, und mir einen Abdruck dieses noch nicht bekannt gemachten Kupferstiches gütigst mitgetheilt. Als ich ihn mit dem Abdrucke des kaiserlichen (Pariser) Cabinetes verglich, hatte ich Gelegenheit zu erkennen, dafs der Stich schon viel weiter gediehen war, da Finiguerra diesen Abdruck machte, als damals, wie er den Schwefel gofs. Alle Theile der Composition sehen sich vollkommen gleich; aber in dem Schwefel sieht man fast nichts als die ersten Striche, und in dem Abdrucke ist Alles mit ganz besonderer Zartheit vollendet.

Diesem Schriftsteller zu Folge, sollte man glauben, dafs es zwischen dem Schwefel des Herrn Serrati und jenem des Herrn Durazzo einen Unterschied geben müsse, der darin bestünde, dafs dieser letztere über die noch nicht vollendete Silberplatte, der andere aber über die gänzlich fertige Platte gegossen worden sey. Inzwischen mufs ich bemerken, dafs Herr Ser-

rati seine Beschreibung nach dem Schwefelabgufs selbst, der französische Schriftsteller aber die seinige nur nach einem neuen Abdruck gemacht habe, und diese wohl nicht getreu seyn könne. Um zu entscheiden, ob die zwei Schwefelabgüsse in einer und ebenderselben Zeit gemacht worden seyen, müfste man in der Gelegenheit seyn, den einen mit dem andern zu vergleichen; denn alsdann würde man sehen, ob unter ihnen ein wesentlicher Unterschied statt habe, oder ob dieser anscheinende Unterschied nicht vielleicht daher komme, dafs einer derselben bei dem Gusse misslungen habe, dafs er nicht gut ausgedrückt sey, und er demnach weniger Schraffirungen zeige.

Ich glaube, bei dieser Gelegenheit auch den übrigen Inhalt der erwähnten Note untersuchen zu müssen, weil er zu Irrthümern verleiten könnte. Man sagt daselbst: „Da der Schwefel, nämlich jener des Herrn Durazzo, über Tonerde gegossen ist, so stellt er die Gegenstände so dar, wie sie sich auf dem niellirten Kufsbilde zeigen: die Namen des heil. Augustin und des heil. Ambrosius, so wie die Inschrift: Assumpta est Maria in celum, gaudet exercitus angelorum liest man von der Linken zur Rechten.“ (Aber Serrati's Schwefel ist ja in demselben Sinne, und alle Schwefel sind in dem Sinne der niellierten Platte, und können es nicht anders seyn, weil sie alle über die Tonerde gegossen worden sind. Wenn jedoch der Verfasser sagen wollte, dafs es der neue Kupferstichabdruck des Herrn Durazzo ist, worauf die Inschriften von der Linken zur Rechten gelesen werden, so hätte er besser gethan, zu sagen, dafs der neuere Kupferstecher seine Platte nicht durch den Spiegel gestochen hat, und in diesem Falle kann der Abdruck der neuen Platte unmöglich ein Porträt des alten Abdruckes seyn, weil er nothwendiger Weise mit diesem im gegenseitigen Sinne ausfallen mufs; sondern er ist das Porträt des Schwefels, weil er mit diesem in gleichem Sinne ist.) „In dem von der Silberplatte abgezogenen Abdrucke hingegen zeigen sich diese Inschriften von der Rechten zur Linken.“ (Aber jeder Abdruck ist ja im gegenseitigen Sinne der Platte, von welcher er abgezogen wurde, folglich auch der Abdruck, der von dem Schwefel abgezogen wurde. Also beweisen die Inschriften des alten Abdrucks im Pariser Cabinet, weil sie von der Rechten zur Linken gelesen werden, keineswegs, dafs er von der Silberplatte selbst abgezogen worden ist.) „Man sieht an der Feinheit des Grabstichels und der kräftigen Farbe, dafs dieser Abdruck hat müssen von der Silberplatte abgezogen werden, damals als der Platte nichts mehr als der Niello abging.“ (Die Feinheit des Grabstichels und die kräftige Farbe des in dem Pariser Cabinet aufbewahrten alten Abdrucks, können aber auch anzeigen, dafs er mit Sorgfalt von einem wohl gelungenen und gut erhaltenen Schwefel abgezogen wurde, wie nämlich jener des Herrn Serrati war, von dem man sagt, dafs er sehr gut erhalten, und von einem lebhaften und glänzenden Ausdrucke sey. (Assai ben conservato, e di una espressione vivissima e brillante.) Übrigens habe ich diesen alten Abdruck nie gesehen, aber es wäre doch immer sonderbar, wenn er wirklich viel brillanter wäre als diejenigen, welche von den späteren auf Finiguerra folgenden Niellirern gemacht worden, sämmtlich grau sind, und Federzeichnungen ähnlich sehen.

(30) Was Murr, Heineke und Strutt von gewissen Kupferstichen erwähnen, die man als von Finiguerra herrührend annimmt, und die von Janssen (essai sur l'origine de la gravure etc. T. I. P. 164.) angeführt werden, ist blofs ungegründete Vermuthung.

(31) Zani, Materiali. S. 48.

(32) Wenn man die Kupferstiche des Nicoleto di Modena unter einander vergleicht, sollte man glauben, dafs sie wenigstens von dreierlei verschiedenen Meistern herkommen.

(33) Peintre graveur. Tome VI. S. 1.

(34) Christ, Dictionnaire des monogrammes. Die Buchstaben CE. S. 67. Diese Notiz war mir entgangen, als ich diesem Künstler den Namen des Kupferstechers mit der Jahrzahl 1466 gab; denn sonst hätte ich ihn den Kupferstecher mit der Jahrzahl 1465 genannt.

(35) Wenn ich den Meister E. S. als den ersten deutschen Kupferstecher ansehe, und ihn in dieser Hinsicht anderen alten Meistern vorziehe, so ist es darum, weil die Daten, womit einige seiner Kupferstiche sich bezeichnet finden, die ältesten sind, welche ich kenne; demungeachtet ist es möglich, dafs schon er einen Vorgänger unter seinen Landsleuten gehabt habe. Ein solcher Vorgänger kann Martin Schongauer gewesen seyn, dessen erstere Kupferstiche allerdings schon um d. J. 1461 herausgekommen seyn könnten, wie wir dieses weiter oben dargethan haben. Ein anderer seiniger Vorgänger kann auch Franz von Bocholt gewesen seyn, welchen Mathias Quadt auf eine ziemlich bestimmte Weise den Erfinder der Kupferstiche nennt. (Siehe Herrlichkeit der deutschen Nation. S. 426, und meinen Peintre graveur. T. VI. S. 77.) Übrigens kann alles, was ich in Beziehung auf die Vollkommenheit der Abdrücke des Meisters E. S. gesagt habe, auch von jenen des Martin Schongauer und Franz von Bocholt gelten.

(36) Strutt, Biographical Dictionnary etc. T. I. Pag. 15. Planche II.

(37) Janssen, T. I. S. 160.

(38) Janssen, T. I. S. 169.

(39) Durch diese Schwierigkeit entstand der in H. H. Füssli's Künstlerlexicon aufgenommene ganz fehlerhafte Artikel Blondthout (G. P.), nämlich ein Künstler, welcher gar nicht existirt hat, und nur aus der irrigen Lesung des Namens G. Honthorst entsprungen ist.

(40) Weitläufigere Nachrichten über die le Blon'sche Stich-

gattung finden sich in: L'art d'imprimer les tableaux. Traité d'après les écrits, les opérations, et les instructions verbales de J. C. le Blon. A Paris, 1756. Chez P. G. Mercier etc. 8vo. Und in: Lettres concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux. Par Gautier. A Paris, 1749. Impr. de J. Bullot. 8vo.

(41) In einem mit D. G. L. B. unterzeichneten Aufsatze (in Meusel's Miscell. artistischen Inhalts. Erfurt, 1779. Erstes Heft. S. 12.) heifst es bei Gelegenheit der le Prince'schen Kupferstiche: „Ich kann hier nicht unterlassen, zu bemerken, dafs von dieser Manier der Kupferabdrücke nicht der Franzose le Prince der Erfinder ist, wie er vorgibt, sondern sie ist sehr alt." Hierauf citirt er das Buch, welches Hubert Goltz zu Antwerpen i. J. 1560 in Folio herausgegeben hat, unter dem Titel: Los vivos retratos de todos los Emperadores u. s. w. „In diesem Buche ist nicht allein das zierliche Titelblatt, sondern auch alle runde in Medaillenform gemachte Bilder der Kaiser, davon jedes im Durchmesser fünf Zoll und sieben Linien hält, mit solcher schwarzen und braungelben Farbe abgedruckt, und man kann es deutlich an den Abdrücken sehen, dafs die Farbe nicht erst, nachdem sie schwarz abgedruckt worden, darauf gemahlt, sondern gleich auf die Platte getragen, und so abgedruckt sey, wie es Herr le Prince jetzt macht. Alle diese Figuren sind vortrefflich gemacht, und nehmen sich viel besser aus, als des Herrn le Prince besten Abdrücke.

Güttle (Kunst in Kupfer zu stechen u. s. w. Nürnberg, 1795 8vo.) schreibt dieses treuherzig nach, zuerst im I. Theil S. 273, dann noch einmal im II. Theile S. 5. Indessen ist die ganze Nachricht lauter Irrthum; denn diese Medaillone sind mit zwei Holzplatten gemacht, wovon die eine den gelben Grund mit den weissen Lichtaufhöhungen, die andere die schraffirten Köpfe, schwarz gedruckt gibt. Also gar nicht einmal Kupferplatten, also die Köpfe nicht radirt, also die Grundfarbe nicht mit der le Prince'schen oder einer ähnlichen Verfahrungsart geätzt, sondern mit Holzplatten gedruckt.

(42) Der wahre Erfinder dieser von Stapart beschriebenen Methode scheint jedoch Peter Flodding gewesen zu seyn. Auf einem Blatte nach Monet, und einem anderen nach de la Rue, welche beide er i. J. 1762 herausgegeben hat, und wenn ich nicht irre, mit Meer- oder Steinsalz geätzt sind, (Vielleicht war blofs Mordant dabei im Spiel) nennt er sich novae hujus primarum delineationum conservandarum et multiplicandarum methodi autorem.

(43) Denjenigen meiner Leser, welche über diesen Theil der Kunst-Theorie noch tiefere Kenntnisse zu erlangen wünschen, empfehle ich Göthe's Propiläen, und Dr. Ludwig Schorn's nach ganz neuen, sehr gründlichen Ansichten vortrefflich bearbeitete Abhandlung: Vom Schaffen des Künstlers, welche in dessen Werke: über die Studien der griechischen Künstler. Heidelberg, 1818 bei Mohr und Winter, in 8vo. sich befindet.

ALPHABETISCHES

NAMENVERZEICHNISS

ALLER KÜNSTLER

ÜBER

WELCHE IN DEM VIERTEN THEILE ABGEHANDELT, ODER DEREN INSBESONDERE ERWÄHNET WORDEN IST.

NB. Die den Namen beigefügten Nummern beziehen sich auf den Paragraph.

l'Admiral, Johann, 562.
Agostino Veneziano. Siehe: di Musi.
Aldegrever, Heinrich, 389.
Aliamet, Jacob, 506.
Alix, J., 482.
Altdorfer, Albert, 389. 606.
Anderloni, Peter, 502.
Andrä, Hieronymus. Eigentlich Resch, 598.
Andreani, Andreas, 634.
Antonio da Trento, 632.
Ardell, Jacob Mac-. Siehe: Mac-Ardell.
Aspruck, Franz, 524.
Assen, Johann Walther van, 612.
Audenaerde, Robert van, 508.
Audouin, Peter, 432.
Audran, Gerard, 503.
Baldini, Baccio, 386.
Bang, Hieronymus, 523.
Barabé, 577.
Bartoli, Peter Santi, 470.
Bartolozzi, Franz, 495. 571. 572.
le Bas, Jacob Philipp, 505.
Bause, Johann Friederich, 489.
Beatrizet, Nicolas, 397.
Beham, Bartholomä, 389.
Beham, Hans Sebald, 389. 607.
Bella, Stephan della, 465.
Benazech, Carl, 593.
Berghem, Nicolaus, 476.
Bervic, Carl Clemens, 430.
Bettelini, Peter, 499.
Bewick, Johann und Thomas. 625.
Bink, Jacob, 389.

Biscaino, Bartholomä, 469.
Block, Benjamin, 536.
Bloemaert, Cornelius, 414. 638.
Blon, Christoph le, 560.
Blooteling, Abraham, 544.
Blot, Moriz, 431.
Bocholt, Franz von, 382.
Boissieux, Johann Jacob de, 485.
Bolswert, Schelte a, 412.
Bonasone, Julius, 398.
Bonnet, Ludwig, 567.
Boucher-Desnoyers, Augustin, 434.
Bouilliard, Jacob, 507.
Brescia, Gioan-Maria di, 386.
Brosamer, Hans, 389.
Burke, Thomas, 574.
Burnet, Johann, 510.
Burgmaier, Hans, 628.
Businck, Ludwig, 602. 619.
Bylaert, Jacob, 571.

Callot, Jacob, 480.
Campagnuola, Dominik, 386.
Campagnuola, Jul., 386. 521.
Cantarini, Simon, genannt Simon da Pesaro, 449.
Caraglio, Jacob, 397.
Carpi, Hugo da. Siehe: Hugo.
Carpioni, Julius, 466.
Carracci, Augustin, 401.
Castiglione, Johann Benedikt, 468.
Caylus, 638.
Charpentier, Peter Franz, 577. 590.
de Chatillon, Ludw., 438.
Chodowiecki, Daniel, 457.
Ciocci, Anton, 580.
Cipriani, Joh. Bapt., 580.
Claude le Lorrain, eigentlich Gelée, 481.
Clennell, 625.
Clerc, Sebastian le, 483.
Coriolano, Bartholomä, 635.
Coriolano, Joh. Bapt., 635.
Cort, Cornelius, 400.
Cranach, Lucas, 604. 628.
Cunego, Dominik, 494.

Dagoty. Siehe: Gautier.
Demarteau, Egid., 565. 566.
Dente, Marco, 397.
Descourtis, Carl Melchior, 592.
Desnoyers. Siehe: Boucher-Desnoyers.
Diamantini, Joseph, 451.
Dichtl, Martin, 534.
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, 456.
Dixon, Johann, 553.
Dorigny, Nicolaus, 504.
Dürer, Albert, 388. 445. 601. 628.

Earlom, Richard, 558.
Edelink, Gerard, 426.
Eltz, Johann Friedrich von, 532.

Fagivoli, Hieronymus, 522.
Fantuzzi. Siehe: Antonio da Trento.
Fiquet, Stephan, 427.
Fittler, Jacob, 517.
Flind, Paul, 526.
Flodding, P., 577. 582.
Folo, Johann, 498.
Fosse, de la, 577.
Franco, Joh. Bapt., 462.
François, Joh. Carl, 565.
Frey, Jacob, 488.
Frye, Theodor, 552.
Fürstenberg, Theodor Caspar von, 531.

Galle, Cornelius, der Ältere, 406.
Galli, Joh. Bapt., 580.
Gandolfi, Maurus, 500.
Gautier, Joh. Fabian, 561.
Gautier Dagoty, Eduard, 563.
Gelée, Claudius. Siehe: Claude le Lorrain.
Gefsner, Salomon, 459.
Ghisi, Adam, Diana und Joh. Bapt., 397.
Glockenton, Albert, 383.
Gmelin, Wilhelm Friedrich, 491.

Gole, Johann van, 546.
Goltzius, Heinrich, 405. 614.
Grateloup, Joh. Bapt., 429.
Green, Valentin, 557.
Gregori, Carl, 580.
Grün, Hans Balduin, 605. 628.
Gubitz, Fr. W., 610.
Guttenberg, Carl, 490.

Hameel, Allart du, 383.
Heath, Carl und Jacob, 516.
Hogarth, Wilhelm, 486.
Hollar, Wenzel, 454.
Hooghe, Romeyn de, 479.
Houbracken, Jacob, 417.
Hugford, Ignaz, 580.
Hugo da Carpi, 627. 631.

Jackson, Johann Bapt., 623.
Jacobe, Johann, 538.
Janinet, Franz, 591.
Jardin, Carl du, 478.
Jegher, Christoph, 616.
John, F., 575.

Kellerthaler, Daniel, 525.
Kilian, Lucas, 390.
Kininger, Vincenz, 540.
Kirkall, E., 638.
Klauber, Sebastian Ignaz, 395.
Knapton, C., 577. 578.
Kobell, Ferdinand, 460.
Kobell, Wilhelm, 588.
Kremer, Johann Jacob, 533.
Kranach. Siehe: Cranach.
Kulmbach, Johann von, 383.
Kunz, Carl, 589.

Lasinio, Carl, 564.
Laune, Stephan de, 418.
Leonart, Johann Franz, 535.
Leybold, Johann Friederich, 493.
Lignon, Friederich, 436.
Longhi, Joseph, 501.
Lucas von Leyden, 404. 613.
Lutma, Johann, 527.

Mac-Ardell, Jacob, 551.
Magny, Nicolas, 565.
Mair, von Landshut, 383.
Mantegna, Andreas, 385.
Marc-Antonio Raimondi. Siehe: Raimondi.
Marco di Ravenna. Siehe: Dente.
Massard, Raphael Urban, 433.
Masson, Anton, 424.
Matham, Jacob, 407.
Mazzuoli, Franz, genannt Parmegiano, 445. 461.
Mecken, Israel von, 381.
Meister mit dem Anker, 383.
Meister mit der Jahrzahl 1465, 379.
Meister mit der Weberschütze, 383.
Meister mit dem Würfel, 397.
Meldolla, Andreas, 440.
Mellan, Claudius, 419.
Middiman, Samuel, 515.
Modena, Nicoleto da, 386.
Montagna, Benedetto, 386.
Morel, Ant. Alexander, 437.
Morghen, Raphael, 497.
Morin, Johann, 482.
Mozzeto, Hieronymus, 384. 521.
Müller, Johann, 409.
Müller, Johann Gotthardt, 394.
Musi, Augustin di, genannt Agostino Veneziano, 397.

Nanteuil, Robert, 422.
Negker, Jost de, 599.
Nooms. Siehe: Zeemann.

Ostade, Adrian van, 472.

Pacini, Santi, 580.
Papillon, die Verwandten, 620.
Pencz, Georg, 389.
Pesaro, Simon da. Siehe: Cantarini.
Pether, Wilhelm, 556.
Pfeiffer, Carl Hermann, 575.
Picart, Bernard, 484.
Pichler, Johann, 539.

Pilgrim, Johann Ulrich, 629.
Piloti, 645.
Pinelli, Bartholomä, 453.
Pitau, Nicolas, 423.
Pitteri, Johann Marc, 403.
Plate-Montaigne, N. de la, 482.
Pleydenwurf, Wilhelm, 595.
Ploos van Amstel, Cornelius, 569. 577.
Poilly, Franz de, 420.
Pollajuolo, Anton, 386.
Pond, Arthur, 577. 578.
Pontius, eigentlich du Pont, Paul, 413.
Potter, Paul, 477.
Preisler, Joh. Georg, 492.
Prestel, Maria Catharina, 587.
Prestel, Johann Gottlieb, 586.
Prince, Johann Baptist le, 576. 585.

Quaglio, Dominik, 645.

Raimondi, Marc-Antonio, 396.
Rembrandt, 441, 471.
Reni, Guido, 448.
Resch. Siehe: Andrä.
Ribera, Joseph, genannt Spagnoletto, 464.
Richomme, Joseph Theodor, 435.
Robert, Herzog von Cumberland, 529.
Robert, P. P. A., 638.
Robetta, 386.
Rode, Christian Bernard, 447.
Roos, Johann Heinrich, 455.
Rosa, Salvator, 467.
Ryland, Wynne, 573.

Sabatelli, Ludwig, 452.
Sadeler, Egidius, 410.
Saenredam, Johann, 408.
Saint-Non, 576.
Savart, Peter, 428.
Scacciati, Andreas, 580.
Scott, Johann, 518.
Schäufelein, Hans, 603.
Schmidt, Georg Friederich, 391.
Schmuzer, Jacob, 393.
Schongauer, Martin, 380.
Schuppen, Peter van, 421.
Schweickard, Joh. Adam, 577. 579.
Senefelder, Alois, 639.
Sharp, Wilhelm, 513.
Sherwin, Johann Keyse, 514.
Sichem, Christoph van, 614, 615.
Siegen, Ludwig, 530.
Sinzenich, Heinrich, 575.
Smith, Johann, 550.
Somer, Johann und Paul van, 543.
Spagnoletto. Siehe Ribera.
Spilsbury, Inigo, 443.
Strange, Robert, 511.
Strixner, 645.
Sueur, Nicolaus le, 621. 638.
Sueur, Vinzenz, 638.
Suyderhoef, Jonas, 415.
Swanevelt, Herman, 475.

Tempesta, Anton, 463.
Testa, Peter, 450.
Thomas, Johann, 541.

Umbach, Jonas, 446.
Unger, Joh. Friederich Gottlieb, 609.
Unger, Johann Georg, 609.

Vaillant, Wallerant, 542.
Valk, Gerhard, 545.
Vangelisti, Vincenz, 580.
Verkolie, Johann, 547.
Verkolje, Nicolaus, 548.
Vermeulen, Cornel., 425.
Vicentini, Johann Nicolaus, 633.
Vico, Eneas, 399.
Villamena, Franz, 402.
Visscher, Cornelius, 416.
Vivares, Franz, 510.
Volpato, Johann, 496.
Vorsterman, Lucas, 411.

Watelet, Claudius Heinrich, 444.

Waterlo, Ant., 474.
Watson, Jacob, 555.
Watson, Thomas, 554.
Weirotter, Franz Edmund, 458.
Wenceslaus von Ollmütz, 383.
Westerhout, Arnold van, 509.
Wille, Johann Georg, 392.
Wohlgemuth, Michael, 595.
Woollett, Wilhelm, 512.
Worlidge, Thomas, 442.

Zasinger, M., 383.
Zeeman, eigentlich Nooms, Rainer, 473.

INHALT.

ERSTER THEIL.

VON DER KENNTNISS DER STICHGATTUNGEN.

	Paragraph.
Derselben Eintheilung in Classen.	1 — 3.
Erste Stichgattung. Mit dem Grabstichel. .	4 — 36.
Zweite Stichgattung. Mit der trockenen Nadel.	37 — 40.
Dritte Stichgattung. Mit dem Ätzwasser. . .	41 — 57.
Vierte Stichgattung. Geätzt und mit dem Grabstichel geendigt.	58 — 61.
Fünfte Stichgattung. Mit der Goldschmiedspunze.	62 — 66.
Sechste Stichgattung. Die Schabkunst. . .	67 — 73.
Siebente Stichgattung. Die le Blon'sche. . .	74 — 83.
Achte Stichgattung. Der französische Kreidenzeichnungsstich.	84 — 91.
Neunte Stichgattung. Der englische Punktirstich.	92 — 96.
Zehnte Stichgattung. Die Bister- oder Tuschart.	97 — 105.
Eilfte Stichgattung. Die Farbentuschgattung, oder Aquatinta, mit bunten Farben.	106 — 110.
Von der Formschneidekunst.	111 — 123.
Von dem Steindrucke.	124 — 158.

Paragraph

ZWEITER THEIL.

VON DER FÄHIGKEIT, DEN WERTH DER KUPFERSTICHE ZU ERKENNEN.

Erster Abschnitt. Von den wesentlichen, oder Haupteigenschaften eines Kupferstichs, nähmlich denjenigen, welche dessen inneren Werth bestimmen. 159.

A. Von der Erfindung des auf dem Kupferstiche vorgestellten Gegenstandes, im weitläufigsten Verstande, nämlich von allen Demjenigen, was das Gemählde, oder die Zeichnung, mit einem Worte, das Bild betrifft, nach welchem er verfertigt wurde. 160 — 162.

Von der Historie. 163 — 206.

Von dem Porträte. 207 — 212.

Von der Landschaft 213 — 243.

B. Von der Übertragung der Erfindung auf das Kupfer 244 — 291.

C. Von der Originalität oder Nichtoriginalität (der Copie) eines Kupferstichs. 292 — 302.

Zweyter Abschnitt. Von den zufälligen, oder Nebeneigenschaften eines Kupferstichs, nämlich denjenigen, welche dessen äußeren Werth bestimmen.

A. Von der Eigenschaft des Abdruckes. . . 303 — 316.

B. Von den Addressen. 317 — 325.

C. Von der guten Erhaltung. 326 — 333.

D. Von dem Geldwerthe der Kupferstiche. . 334 — 342.

DRITTER THEIL.

VON DER FERTIGKEIT, DIE KUPFERSTECHER AUS IHREN WERKEN ZU BESTIMMEN.

Von der Kenntniſs der Stichmanieren überhaupt. 343 — 352.

I. Bei den gestochenen

A. halbschattirten Kupferstichen:

1. Die feine Manier. 353.

Paragraph

2. Die spissige Manier. 354.
3. Die glänzende Manier. 355.
4. Die leichte Manier. 356.
5. Die freie Manier. 357.
6. Die kühne Manier. 358.
7. Die parallel-schraffirte Manier. . . . 359.

B. ausführlich schattirten:

1. Die fein ausgefüllte Manier. . . . 360.
2. Die Gittermanier. 361.
3. Die stoffbezeichnende Manier. . . . 362.
4. Die parallelschraffirte Manier. . . . 363.
5. Die Punktenmanier. 364.

II. Bei den radirten:

A. halbschattirten Kupferstichen:

1. Die nette Manier. 365.
2. Die flüchtige Manier. 366.
3. Die ausdrucksvolle Manier. . . . 367.

B. ausführlich schattirten:

1. Die feine Manier. 368.
2. Die punktirte Manier. 369.
3. Die stoffbezeichnende Manier. . . . 370.

Allgemeine Anmerkungen. 371 — 376.

VIERTER THEIL.

VON DER ERFINDUNG DER VERSCHIEDENEN STICHGATTUNGEN, VON DEN MEISTERN, WELCHE IN JEDER DERSELBEN SICH VORZÜGLICH AUSGEZEICHNET HABEN, UND VON IHREN SELTENSTEN BLÄTTERN.

Erste Stichgattung, mit dem Grabstichel. Geschichte ihrer Erfindung. 377 — 378.

Vorzügliche Meister. Alte Meister.

Bei den Deutschen. 379 — 383.
Bei den Italienern. 384 — 387.

Die späteren und die neueren Meister.

Bei den Deutschen. 388 — 395.
Bei den Italienern. 396 — 403.

Paragraph

Bei den Holländern. 404 — 417.
Bei den Franzosen. 418 — 438.
Bei den Engländern. 439.

Zweite Stichgattung. Mit der trockenen Nadel. 440—444.

Dritte Stichgattung. Mit dem Ätzwasser.

Erste Classe. Mit der Radirnadel allein.

Bei den Deutschen. 446 — 447.
Bei den Italienern. 448 — 453.

Zweite Classe. Geätzt, und mit dem Grabstichel und der trockenen Nadel mahlerisch überarbeitet.

Bei den Deutschen. 454 — 460.
Bei den Italienern. 461 — 470.
Bei den Niederländern. 471 — 479.
Bei den Franzosen. 480 — 485.
Bei den Engländern. 486.

Vierte Stichgattung. Die Anlage geätzt, und das Ganze mit dem Grabstichel auf das höchste Licht geendigt.

Bei den Deutschen. 488 — 493.
Bei den Italienern. 494 — 502.
Bei den Franzosen. 503 — 507.
Bei den Niederländern. 508 — 509.
Bei den Engländern. 510 — 519.

Fünfte Stichgattung. Mit der Goldschmiedspunze. 520—527.

Sechste Stichgattung. Die Schabkunst.

Geschichte ihrer Erfindung. 528 — 530.

Vorzügliche Meister.

Bei den Deutschen: a. die älteren. . . . 531 — 536.
b. die neueren. . . 537 — 540.
Bei den Niederländern. 541 — 549.
Bei den Engländern. 550 — 558.

Siebente Stichgattung. Die LE BLON'sche Stichgattung mit bunten Farben. 560—564.

Inhalt.

Paragraph

Achte Stichgattung. Der französische Kreidenzeichnungsstich. 565—570.

Neunte Stichgattung. Der englische Punktirstich. 571—575.

Zehnte Stichgattung. Die Bister- oder Tuschart. 576—589.

Eilfte Stichgattung. Die Farbentuschgattung. 590—593.

Die Formschneidekunst.

Ihre Geschichte. 594 — 600.

Vorzügliche Meister:

Bei den Deutschen . . . 601 — 610.

Bei den Niederländern. . . . 611 — 616.

Bei den Franzosen. 617 — 621.

Bei den Engländern. 622 — 625.

Bei den Italienern. 626.

Von den Holzschnitten in Helldunkel. 627 — 638.

Von dem Steindrucke. 639 — 645.

WESENTLICHE DRUCKFEHLER UND VERBESSERUNGEN.

Pagina:	Zeile:	Statt:	Lies:
49	25	(Note 2.)	(Note 43.)
54	24	Cl. Duclos	Cl. Duflos.
69	30	Cornelius	Cornelis.
87	33	Renayus	Renatus.
97	33	Boiswekt	Bolswert.
100	27	Glisi	Ghisi.
105	23	F. Spierer	F. Spierre.
121	23	Verschauring	Verschuuring.
123	18	Die Worte: der Advocat Tolling, von Ebendemselben, sind ganz wegzulassen.	
135	1	Tieplo	Tiepolo.
139	39	Parigo	Parigi.
153	5	Finiguerr	Finiguerra.
160	16	(1)	(34)
161	29	Guadt's	Quadt's.
165	34	Vissicher	Visscher.
178	2	Saenredan	Saenredam.
187	13	Ant. van Dyer	Ant. van Dyck.
188	5	Champagine	Champaigne.
189	27	Raphel	Raphael.
214	14	Swanewel	Svanewelt.
223	15	Maretti	Maratti.
231	31	Reingale	Reinagle.
237	38	Blocke	Block.
239	19	Guellinus	Quellinus.
248	3	Freye	Frye.

WIEN, 1821.
Gedruckt und im Verlage bei J. B. Wallishausser.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bartsch, Adam <<von>>,

Anleitung zur Kupferstichkunde

Bd.: 1

(1821)

Coburg, Landesbibliothek -- B I 8/25
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915389-7